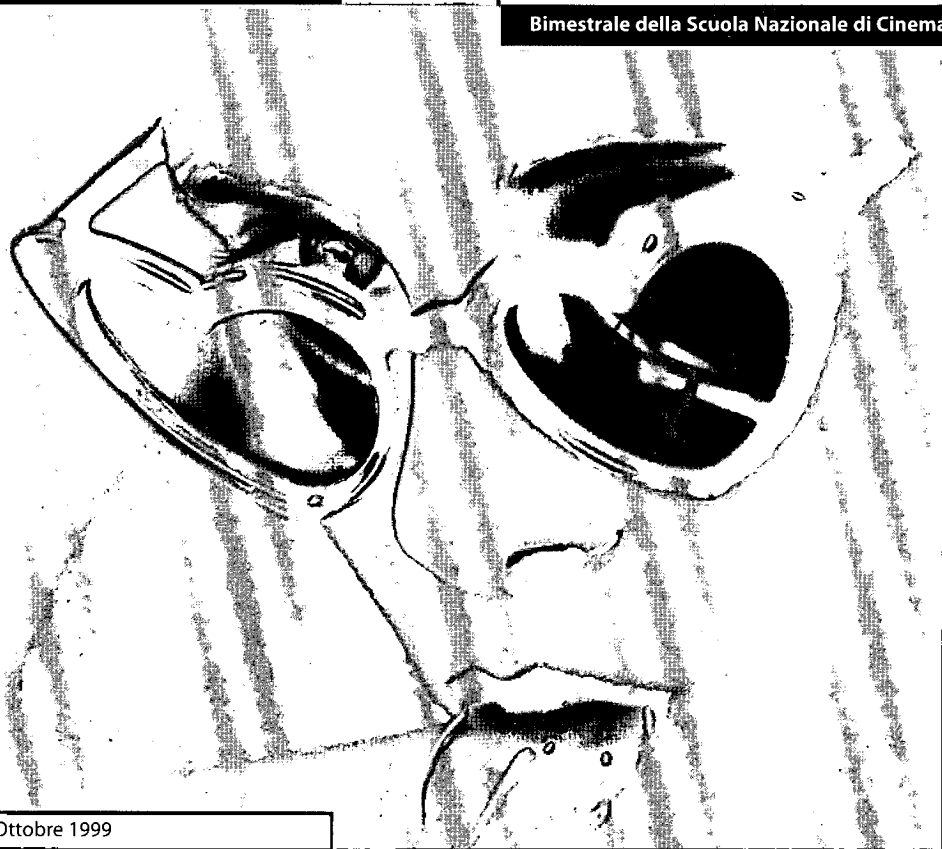
Bianco & Nero

Bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema

Settembre-Ottobre 1999

Il cinema italiano a Venezia

Dossier Kubrick

Romanzo e film

Huillet/Straub

1 9 5 9 9

Bianco & Nero
Rivista bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema
a. LX n. 5 settembre-ottobre 1999

Direttore
Lino Micciché

Comitato scientifico
Lino Micciché, Gianni Amelio, Adriano Aprà,
Francesco Casetti, Lorenzo Cuccu, Caterina d'Amico

Redazione
Stefania Parigi

Segreteria di redazione
Caterina Cerra

Progetto grafico
Altocontrasto-Roma

Impaginazione
Alberto Guerri

Direzione e redazione
Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, via Tuscolana 1524, 00173 Roma
Tel. e fax 06-7222369 Tel. 06-72294.289/249
e-mail: biancoenero@snc.it

Amministrazione, abbonamenti, promozione
Marsilio Editori S.p.a.
Marittima Fabbricato 205
30135 Venezia
Tel. 041-2406511
Fax 041-5238352

Registrazione del Tribunale di Roma n. 975 del 17 giugno 1949
Dir. resp.: Lino Micciché

ISBN 88-317-7258-9

In copertina
Sue Lyon in *Lolita* di Stanley Kubrick

Bianco & Nero

SOMMARIO 5/99

Carmelo Maddio e Angela Durantini in *Sicilia!*
di Danièle Huillet e Jean-Marie Straub

Tra cinema e letteratura
Appunti da Cannes

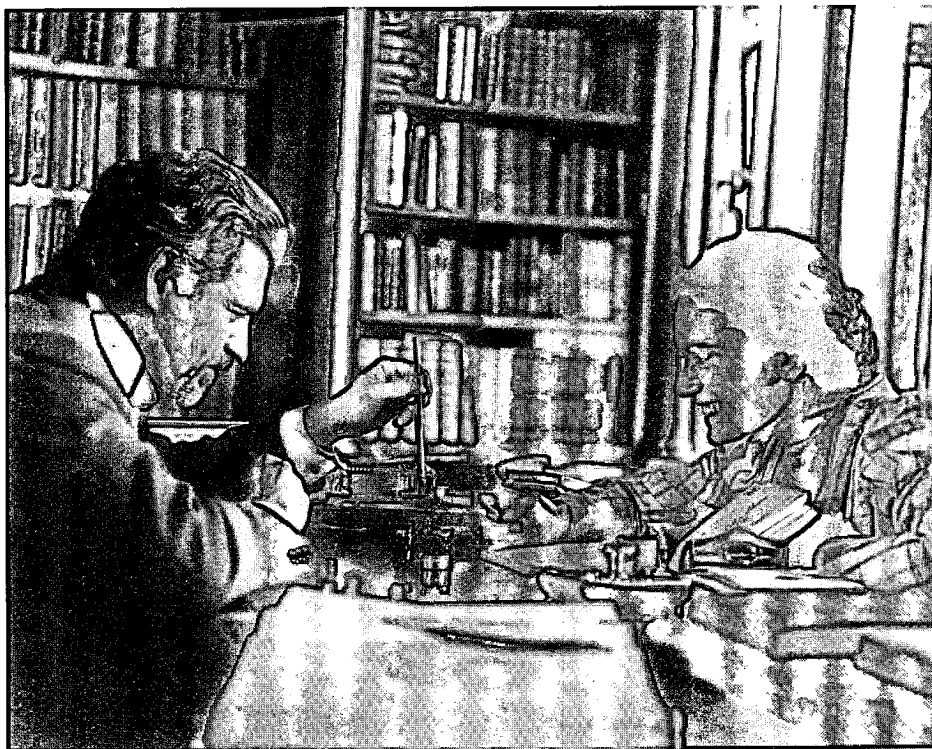
Gianni Rondolino

La questione dei rapporti fra cinema e letteratura, o meglio fra film e romanzo, è talmente annosa che non è il caso di riaprirla in questa occasione, cioè dovendo dar conto di alcuni film, presentati in concorso (o in sezioni collaterali) al Festival di Cannes, che sono stati tratti da romanzi più o meno famosi. E tuttavia un breve cenno ai problemi che tale questione solleva occorre farlo, non foss'altro perché non pochi registi, attingendo a testi letterari, hanno dovuto affrontarli e risolverli di volta in volta. Si tratta, in ultima analisi, di trovare non tanto, o non solo, il giusto equilibrio fra parola e immagine, ovvero il grado di fedeltà all'originale, o almeno alle intenzioni sottese dallo scrittore; quanto piuttosto il corrispettivo tecnico-linguistico, il mezzo con cui trasporre, dalla pagina allo schermo, storie e personaggi, fatti e situazioni, ambienti e sfondi, ma anche pensieri e ricordi, sogni e fantasie: insomma tutto quel bagaglio di parole-idee e di parole-descrizioni, di parole-eventi e di parole-immagini che il linguaggio cinematografico non possiede (se non in minima parte, cioè sul versante della colonna sonora, dell'uso della parola sotto forma di letteratura verbale).

Forse il problema, che è al tempo stesso etico ed estetico, si può ricondurre a una significativa coincidenza di pensiero fra un grande scrittore e un grande regista, ambedue interessati alle questioni relative alla tecnica del linguaggio impiegato e alle sue articolazioni in rapporto alla realtà e alla sua rappresentabilità in parole e in immagini. Da un lato Joseph Conrad, il quale, nella prefazione a *The Nigger of the Narcissus*, pubblicata nel 1897, scrisse che «lo scopo che mi sforzo di raggiungere, col solo potere della parola scritta, è di farvi udire, farvi sentire, e prima di tutto farvi *vedere* [corsivo dell'autore]. Questo e null'altro, ed è tutto»[1]. Dall'altro David W. Griffith che, conversando nel 1913 con il critico cinematografico e teatrale Robert Grau a proposito della necessità per un regista di film di conoscere la tecnica teatrale, rispondeva negativamente e aggiungeva: «Il compito che mi propongo è soprattutto quello di farvi vedere»[2]. Due affermazioni equivalenti, pur nelle diversità delle tecniche linguistiche usate: due strade parallele, che possono portare a una conce-

zione comune per quanto concerne tanto la letteratura quanto il cinema. Concezione estetica e tecnica che privilegia il momento della narrazione, attraverso la quale è possibile appunto "far vedere". Nel primo caso, ovviamente, per mezzo delle parole, scelte e combinate in modo da ricostruire letterariamente la realtà sensibile (con tutti gli addentellati possibili); nel secondo per mezzo delle immagini (ma, col cinema sonoro, anche delle parole e dei rumori), scelte e combinate in modo da ricreare filmicamente la medesima realtà.

Su questa linea teorica e pratica, perseguita con accanimento e rigore tanto da Conrad quanto da Griffith, il discorso dei rapporti fra letteratura e cinema potrebbe anche esaurirsi, troncando di netto tutte le teorie, e le polemiche, che hanno accompagnato, sin quasi dalle origini, la storia del cinema "letterario". Se non fosse che il continuo ricorrere dei registi e prima ancora dei soggettisti alle fonti letterarie riapre spesso la questione, il più delle volte con poco profitto, e se non fosse che le possibilità tecniche ed estetiche del cinema contemporaneo – e di conseguenza la disponibilità del pubblico verso un linguaggio cinematografico meno legato alla tradizione narrativa, descrittiva e rappresentativa come si è andata formando nel corso dei decenni – allargano il campo di competenza estetica e possono rimettere in discussione i risultati teorici già acquisiti. Ma qui si ferma questa breve introduzione, che ha il solo scopo di mettere in luce come il problema di quella che possiamo chiamare la "visibilità" della narrazione letteraria e cinematografica dovrebbe essere preliminare a ogni analisi testuale, nel senso che, al di là di ogni altro discorso ermeneutico, un testo narrativo si fonda sulla capacità o meno di rendere "visibile" il reale nei modi e nelle forme che l'autore ritiene più utili al suo intento.

Come si è detto, al Festival di Cannes non pochi film presentati in concorso (o in sezioni laterali) sono tratti da opere letterarie, o meglio da racconti e romanzi. Elenchiamoli, almeno i più validi e interessanti. In concorso *Pola X* di Leos Carax, tratto liberamente da *Pierre o delle ambiguità* di Herman Melville; *Le temps retrouvé* di Raúl Ruiz, da Marcel Proust; *Felicia's Journey* di Atom Egoyan, dal romanzo di William Trevor; *El coronel no tiene quien le escriba* di Arturo Ripstein, da Gabriel García Márquez; *La balia* di Marco Bellocchio, da una novella di Luigi Pirandello; *A carta* di Manoel de Oliveira, da *La principessa di Clèves* di Madame de La Fayette; nelle sezioni collaterali *Sicilia!* di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, tratto da alcuni brani di *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini; *The Shade* di Raphaël Nadjari, ispirato a un racconto di Fëdor Dostoevskij; *The Virgin Suicides* di Sofia Coppola, da un romanzo di Jeffrey Eugenides; per tacere d'altri, a cominciare da *An Ideal Husband* di Oliver Parker, presentato fuori concorso, che è una corretta trascrizione cinematografica dell'omonima commedia di Oscar Wilde. È

Fabrizio Bentivoglio e Maya Sansa
ne *La balia* di Marco Bellocchio

un gruppo non trascurabile di film che, per l'importanza di alcuni di essi, merita un discorso particolareggiato che tenga conto in pari misura del carattere di ciascuna opera (almeno di quelle più significative) e della questione della "cinematograficità" dei testi letterari a cui si sono ispirati i singoli registi.

Trascurando di proposito alcuni di questi film che, per il loro valore non particolarmente rilevante ovvero per quello, altrettanto modesto, dei romanzi o racconti da cui sono tratti, non rivestono un interesse particolare o non offrono appigli per un discorso critico più approfondito, è opportuno invece soffermarsi almeno su sei di essi, e cioè *Pola X, Le temps retrouvé, El coronel no tiene quien le escriba, La balia, A carta* e *Sicilia!* Film molto diversi l'uno dall'altro, alcuni straordinariamente moderni e ricchi di prospettive estetiche e culturali stimolanti e originali, altri meno o per nulla riusciti, altri ancora indicativi di una tendenza alla sperimentazione che, al di là dei risultati raggiunti, è bene seguire con attenzione. Film tutti che rappresentano delle linee di sviluppo o semplicemente delle conferme o persino degli arretramenti rispetto tanto alle questioni relative agli "adattamenti" filmici di opere letterarie, quanto al più generale problema dell'artisticità delle opere, della loro capacità di far "vedere" il

Guillaume Depardieu e Katerina Golubeva
in *Pola X* di Leos Carax

reale in tutte le sue forme e nelle sue manifestazioni concrete e astratte, quindi anche psicologiche e fantastiche, memoriali e immaginarie.

Prendiamo *Pola X* di Carax, un film variamente accolto dalla critica e dal pubblico, per lo più severamente giudicato, di certo "presuntuoso" nel suo stile barocco e immaginifico, anche confuso nello sviluppo narrativo e drammatico, in cui pare che prevalga il più delle volte un intento estetico forte e aggressivo a scapito di un approfondimento, anche psicologico, dei personaggi e di una più puntuale e conseguente individuazione degli ambienti e dei fatti. Un film in cui lo stile, inteso anche come visione del mondo, punto d'arrivo di un percorso artistico predeterminato, coinvolgimento intellettuale ed emotivo dell'autore, diventa la sostanza stessa della rappresentazione, il contenuto centrale del dramma. Non v'è dubbio che Carax, ispirandosi al romanzo sfortunato di Melville – anche nel titolo sibillino, *P(ierre) O(u) L(es) A(mbiguïtés)*, cui è stata aggiunta la lettera X a significare il divieto ai minori –, abbia voluto andare al di là del testo letterario, superarlo attraverso una forma cinematografica che ne evidenziasse più gli aspetti visionari e problematici, misteriosi e fantastici, che quelli realistici o ambientali, di comportamento e di critica sociale. Nel fare ciò il carattere della rappresentazione muta di continuo, spostandosi da una prima

descrizione ambientale, che possiamo definire realistica, a una successiva modificazione dei dati stessi della percezione, che paiono affidati quasi all'intuito dello spettatore, al suo grado di coinvolgimento estetico, piuttosto che alle indicazioni esplicite fornite dal regista. Nel senso che, una volta abbandonata la strada maestra del racconto e lasciati i personaggi al loro destino "visivo" (in particolare, ovviamente, il protagonista Pierre), le immagini, costruite secondo un principio formale carico di implicazioni drammatiche, e le sequenze, montate in una successione non necessariamente cronologica ma piuttosto legata all'atmosfera, all'ambiente, al mistero che circonda uomini e cose, eventi e luoghi, si susseguono lungo una linea drammaturgica e narrativa che privilegia il momento della visione e dell'audizione su quello della comprensione esatta della storia. Immagini e parole, musica e rumori tendono a fondersi in una superiore unità estetica, soprattutto nella seconda parte del film, che annulla le differenze psicologiche dei personaggi, le loro diverse azioni e comportamenti, per puntare tutto sulla rappresentazione polimorfa di un disagio umano e sociale, di una ambiguità esistenziale, che è poi quella di Pierre, personaggio emblematico della confusione e dell'incertezza dei tempi nostri.

Il racconto tragico di Melville – in cui l'incesto, più o meno accertato, sottende l'intera narrazione e la profonda mutazione del protagonista, alla ricerca di una nuova identità, si carica a poco a poco di tensioni interne ed esterne, coinvolgendo gli altri personaggi della storia, sino alla catastrofe finale, con le morti a catena – diventa in Carax il sottofondo di un'ossessione, con tutti i caratteri del caso, al di là della verosimiglianza drammaturgica e della consequenzialità narrativa. La letteratura rimane in secondo piano, anzi scompare come tale, per far posto a quel cinema che un tempo si chiamava "cinematografico". E tuttavia la pregnanza della visione è tale che risulta di grande interesse e di indubbio fascino la soluzione adottata da Carax, di tradire deliberatamente il testo melvilliano a vantaggio di un nuovo testo filmico, che è ovviamente diverso, persino opposto, ma che contiene, a ben guardare, quel disagio, quella irrequietezza, quella sovversione che fecero del romanzo di Melville un testo per molti versi rivoluzionario, e in fin dei conti incompreso dai contemporanei. Ciò non significa di fatto che *Pola X* sia in anticipo sui tempi o che contenga elementi sovversivi tali da creare scandalo; ma piuttosto che la proposta cinematografica di Carax, proprio per la sua eccezionale carica visionaria (e visiva), va tenuta in seria considerazione, anche nell'ambito del vecchio discorso sui rapporti fra romanzo e film.

Diverso è il caso di *El coronel no tiene quien le escriba* di Ripstein e de *La balia* di Bellocchio, nei quali il rapporto col testo letterario che li ispira è più diretto, sia pure in modi e forme differenti. Stando alle dichiarazioni dello stesso Ripstein, riportate nel press-book del film, quel romanzo è quasi un punto di arrivo di una poetica personale che, fin dai

suoi esordi, è legata strettamente al mondo di García Márquez, che fu il soggettista del suo primo film *Tiempo de morir* (1965). Per certi aspetti un ritorno alle origini, con l'esperienza di trentacinque anni di cinema e di vita vissuta; e quindi un rapporto molto stretto col romanzo, di cui il film sarebbe stato una sorta di equivalente cinematografico. Quanto a Bellocchio, anch'egli – che già aveva affrontato di petto il Pirandello di *Enrico IV* – pare abbia scelto la novella dello scrittore siciliano per una affinità tematica, esistenziale: per quel complesso di elementi contrastanti, dal conflitto fra due donne al rapporto servo-padrone, dal discorso sul linguaggio alla follia, dal rapporto fra i sessi alla rivolta, che gli forniva una serie di spunti per un racconto articolato e complesso, per un dramma umano dai risvolti anche sociali. Insomma due testi narrativi e due film che si pongono su un piano di affinità elettiva fra scrittore e regista e propongono due similari, seppure diversificate, soluzioni spettacolari.

Nel rimanere sostanzialmente fedele al romanzo di García Márquez e più ancora alla caratterizzazione dei due protagonisti, il vecchio colonnello che da molti anni attende invano la pensione e la moglie Lola che vive miseramente senza più speranza ma dimostrando grande affetto e intenso amore per il coniuge, Ripstein ha concentrato la rappresentazione non soltanto nel chiuso della casa, fra le quattro mura di un'esistenza delusa e disillusa, ma anche attorno ai due personaggi come elementi centrali dell'azione drammatica. La loro presenza (più che le loro azioni), i loro rapporti conflittuali ma anche affettivi, la loro psicologia osservata e descritta con grande meticolosità e precisione, quasi da entomologo, costituiscono il tessuto connettivo di un dramma che non evolve, raggrumato in pochi momenti ripetitivi, in una lunga, estenuante attesa di qualcosa che non arriverà mai. Certamente lo spunto drammatico, basato proprio sulla persistenza e sull'iterazione del tema centrale – l'attesa della pensione – e sulle sue variazioni, in vero modeste, poteva offrire un materiale cinematografico di prima qualità. Sennonché la scelta di Ripstein di usare il linguaggio filmico come una replica di quello letterario piuttosto che come superamento della parola verso una sua integrazione con l'immagine, rischia di appiattire il tema, di privarlo della sua drammaticità, di fare dello schermo solo il riflesso della pagina scritta, quasi un'illustrazione del testo. La ricchezza della scrittura di García Márquez si riduce a supporto di un dramma di stampo teatrale, il cui svolgimento, o meglio il cui avvolgimento su se stesso, affidato alla prestanza degli attori più che alla pregnanza delle parole, si risolve alla fine in una sorta di esercizio stilistico, se non addirittura di scommessa estetica. Tanto che la stessa sostanza del racconto, e delle sue implicazioni storiche e politiche, oltreché esistenziali e memoriali, si sfalda in una normalità d'eloquio che scade a volte in banalità.

Anche Bellocchio è rimasto alquanto fedele a Pirandello, pur apportando al testo alcune varianti e modificando certi aspetti dei personaggi.

Chiara Mastroianni e Françoise Fabian
in *A carta* di Manoel de Oliveira

Lo studio dei caratteri, soprattutto l'ambientazione precisa e puntuale, con dovizia di particolari scenografici e cura attenta dei costumi e dell'arredamento forniscono un sostrato di notevole impatto alla narrazione e alla descrizione storica. Semmai c'è un certo squilibrio fra lo spaccato familiare e quello sociale, fra le piccole vicende in cui sono coinvolti i protagonisti e le grandi vicende politiche del tempo. Anche nella narrazione si notano scarti e falle che a volte impediscono una corretta comprensione dei fatti e delle situazioni. Tuttavia l'ellissi narrativa potrebbe anche favorire una migliore e più profonda rappresentazione dei conflitti interpersonali, tutti concentrati in luoghi chiusi, in spazi ristretti, come su un palcoscenico. E teatrale infatti può apparire la struttura stessa del film, sebbene l'uso disinvolto della macchina da presa consenta delle soluzioni spettacolari di sottile fascino visivo e dinamico.

Ma la questione rimane quella, non già della fedeltà al testo letterario, quanto piuttosto della sua riscrittura filmica, di quel superamento della parola verso un'immagine autosufficiente per intensità drammatica e forza "visiva" (nel senso di Conrad e Griffith). Da questo punto di vista *La balia* rimane un film sostanzialmente inespresso, in cui la dinamica della storia, nelle sue molteplici implicazioni indicate dallo stesso Bellocchio, tende a svuotarsi di aggressività, di problematicità, anche di forza d'urto nei confronti della realtà descritta. Forse c'è un eccesso di formalismo, in quella cura dei parti-

Marisa Paredes in *El coronel no tiene quien le escriba*
di Arturo Ripstein

colari che ne raggela la presenza schermica, in quei movimenti di macchina che ne avvolgono esteriormente la struttura ma non incidono sulla sostanza, in quell'insistenza sugli attori-personaggi che rischia di farne, se non dei manichini, spesso dei simboli, delle figure retoriche. Come se Bellocchio, avendo progettato un film ricco di prospettive e aperto all'interpretazione delle molteplici istanze implicite nel testo, si fosse poi accontentato di dargli una confezione raffinata, privandolo della sua reale sostanza eversiva e simbolica. Non più Pirandello, in conclusione, ma nemmeno Bellocchio, almeno secondo le intenzioni da lui espresse. Quasi un esercizio di stile, con tutti i limiti e i pregi di questo genere di operazioni artistiche.

Il caso di *Le temps retrouvé* è tanto semplice quanto complesso. Nell'impossibilità di trasferire la scrittura di Proust nel cinema, di darne un corrispettivo visivo, caricando personaggi e ambienti di quegli elementi memoriali che ne costituiscono lo spessore formale e la dimensione etica ed estetica, Ruiz ha preferito ritagliarsi uno spazio più modesto, ma anche più cinematograficamente suggestivo. Ha scelto, de *La Recherche*, l'ultimo romanzo, più ricapitolativo che conclusivo, in cui i vari personaggi dei romanzi precedenti paiono come ritrovarsi sull'orlo dell'abisso, durante e dopo la guerra, con Parigi bombardata e lo sfaldarsi delle vecchie amicizie. Su questo sfondo, meticolosamente ricostruito, il

Narratore (cioè Proust) si muove come trasognato, passando dall'oggi all'ieri secondo quei procedimenti cari allo scrittore, che tuttavia sullo schermo non posseggono il fascino che hanno nel libro, anzi appaiono alquanto schematici, persino forzati. Ciò che in letteratura costituiva una novità, un flusso narrativo che scorreva trascinando e mescolando il passato e il presente, i fatti e le sensazioni, i sentimenti e la memoria, nel cinema – o almeno in questo film di Ruiz – si svuota del suo forte impatto, anche intellettuale, e rientra nella prassi del flash-back. Non solo, ma i caratteri dei personaggi, i loro rapporti e la loro definizione sociale sono dati come noti: il che provoca nello spettatore che non abbia letto Proust un certo sconcerto, più ancora una sostanziale incomprensione dei fatti e delle situazioni; quanto poi al lettore proustiano, il confronto fra pagina e schermo non è nemmeno possibile.

In questo voler semplificare il problema della trascrizione filmica de *La Recherche* – problema rimasto insoluto in Visconti e in Losey, e risolto malamente da Schlöndorff –, Ruiz ha di fatto un po' complicato le cose, nel senso che è rimasto su un terreno ambiguo, in cui non si sa se apprezzare lo sforzo e, per certi aspetti, il risultato spettacolare, ovvero criticarne l'impianto drammaturgico, così privo di motivazioni valide e necessarie. In altre parole, non si esce da una sontuosa e raffinata ricostruzione ambientale, sulle tracce di Visconti (e di certo Losey), e non si entra nel vivo della storia, non si partecipa al dramma esistenziale dei personaggi, si rimane come spettatori passivi, e anche a volte annoiati. Manca in sostanza quello "sguardo" sulla realtà, che in Proust era così vivo e sensibile e in Ruiz è un poco appannato, o meglio è estremamente attento alla definizione esteriore dei personaggi e degli ambienti, ma poi sembra quasi spento laddove dovrebbe essere più acuto e penetrante, cioè nell'introspezione psicologica, nell'analisi dei sentimenti. Così, ancora una volta, Proust rimane assente dallo schermo – sebbene lo si veda più volte e in diverse età –, mentre i suoi ineffabili personaggi sono pallide ombre.

Contro quest'idea di un cinema "letterario" che cerca a fatica di mantenere un equilibrio fra parola e immagine, senza affrontare di petto la questione della "riduzione" o della "trascrizione" di un testo da un linguaggio a un altro, si pongono, sebbene su due strade molto diverse, anzi opposte, Manoel de Oliveira e Jean-Marie Straub/Danièle Huillet. Il primo ha preso ispirazione da un romanzo di corte, scritto da Madame de La Fayette e uscito nel 1678, e l'ha in certo senso riscritto ambientandolo ai giorni nostri; i secondi hanno scelto alcune pagine di un romanzo scritto da Vittorini, apparso a puntate alla fine degli anni '30 ed edito nel 1941, e ne hanno mantenuto inalterate le parole e le situazioni. Da un lato un discorso sulla società contemporanea, le sue contraddizioni sociali e morali, lungo l'esile filo di una storia sentimentale; dall'altro un

discorso che è, al tempo stesso, sull'Italia degli anni '30 e sull'Italia di oggi, mescolando passato e presente senza apparenti scarti temporali. Ma tanto Oliveira quanto Straub-Huillet si sono posti nei confronti del testo letterario di partenza senza tentennamenti o infingimenti, accettandolo per quello che è, "trascrivendolo" in immagini così intense, non già da annullare le parole, ma da inglobarle in una nuova e più coinvolgente struttura narrativa e spettacolare.

In *A carta* – che ricostruisce la storia della Principessa di Clèves depurandola degli elementi secondari e modificandola quel tanto da renderla "attuale" – Oliveira ha sostanzialmente spostato l'asse estetico del testo dalla narrazione alla rappresentazione, facendo della prima soltanto la struttura di raccordo delle diverse scene (affidata il più delle volte a semplici didascalie), e della seconda la base stessa dello spettacolo. Di qui l'abbondanza dei dialoghi e più ancora dei comportamenti dei personaggi all'interno di luoghi definiti e spesso chiusi; di qui anche la naturalezza dell'eloquio e la semplicità dello stile, quasi classico nella sua rigorosa limpidezza. La letteratura si fa cinema in quanto scompare come tale e ricompare trasformata non solo in immagini, ma in un nuovo testo filmico, che è fatto anche e soprattutto di parole, rumori, musica. Anzi proprio la musica assume una funzione di grande significato nella contrapposizione sia degli ambienti sociali, sia dei caratteri degli stessi personaggi, in particolare la principessa de Clèves, suo marito e il cantante Pedro Abrunhosa, suo innamorato. C'è un continuo gioco delle parti che si affida tanto al rigore della messinscena quanto alla pregnanza delle situazioni, il cui significato etico trascende la storia per porsi come analisi di costume, studio comportamentale, persino critica sociale. Madame de la Fayette rimane sullo sfondo, semplice fornitrice di una storia esemplare, ma il suo sguardo, acuto e sconvolgente trecent'anni fa, pare ripreso da Oliveira, che ne ha voluto mantenere l'acutezza e la modernità. La quale modernità nasce paradossalmente da una sorta di incongruenza fra la moralità della principessa e quella corrente, fra la rigidità della sua educazione e il costume attuale, in quanto quest'apparente incongruenza si pone come termine di paragone con cui analizzare, e magari giudicare, la società contemporanea.

Con Vittorini e con la coppia Straub-Huillet il discorso è ovviamente diverso, non tanto, tuttavia, sul piano dell'utilizzazione del testo letterario e della sua trasformazione in testo filmico, quanto sull'analisi della società e sugli intenti degli autori, più politici che etici (o meglio etici in quanto politici). Trasferendo sullo schermo, pari pari, le parole del Vittorini di *Conversazione in Sicilia* opportunamente scelte, Straub e Huillet hanno costruito una serie di immagini, per lo più statiche, attraverso le quali, o meglio dentro le quali, le parole dette assumono un grande valore al tempo stesso storico e simbolico. È come se la macchina

da presa, mentre inquadra staticamente la realtà o si muove lentamente lungo una specie di strada di avvicinamento al passato, creasse uno spazio scenico in cui, non tanto i personaggi, quanto proprio le parole acquistano uno spessore inconsueto, una dimensione che non è più quella letteraria, ma è "letteratura più cinema", o meglio cinema in quanto letteratura, portatore di significati simbolici attraverso la combinazione geniale di immagini e parole, vista e udito.

Sicilia!, da questo punto di vista, è certamente un'opera esemplare, che tenta quel connubio fra il senso della frase, il discorso verbale, la ricchezza semantica dei vocaboli, e i possibili contenuti intellettuali dell'inquadratura cinematografica, la sua natura polimorfa e tuttavia semplice e immediata, il suo potere fascinatorio ma anche il suo carattere riproduttivo di una realtà preesistente. La Sicilia di Straub-Huillet non è più quella di Vittorini, ma ne conserva l'impatto ideologico: è un paese colto in taluni suoi aspetti concreti – che la macchina da presa, statica o dinamica a seconda delle sequenze, riproduce in un modo ineffabile – ma anche interpretato criticamente e aperto al presente, proprio grazie alle parole di Vittorini, che risuonano nello spazio asettico come elementi necessari, indispensabili alla comprensione dei fatti. I quali, semplici e ripetitivi nella loro quotidianità, insistiti nel loro presentarsi sullo schermo come emblemi di una condizione umana e sociale che pare immutabile, compongono quel tessuto drammatico, quel discorso critico, che fa della realtà rappresentata un testo di riferimento.

Anche in questo caso la letteratura si fa cinema, o il cinema letteratura. La questione dei rapporti fra i due linguaggi può essere di nuovo aperta e dare origine a nuove teorie o nuove discussioni e polemiche; ma il film di Straub-Huillet e quello di Oliveira, sia pure in una diversa direzione di marcia, dimostrano quanto sia possibile superare le vecchie diatribe realizzando opere per le quali gli autori forse non si pongono nemmeno il problema, nella convinzione che il linguaggio cinematografico abbia in sé tutte le potenzialità di qualsiasi altro linguaggio, e come tale possa affrontare e risolvere ogni questione di forma e di contenuto.

---

1. Cfr. Joseph Conrad, *Prefazione* a *Il negro del "Narcissus"*, in Id., *Opere. Romanzi e racconti 1895-1903*, a cura di M. Curreli, trad. it. di M. Colombi Guidotti, Bompiani, Milano, 1990, pp. 255-56.

2. Citato da Lewis Jacobs in *The Rise of the American Film. A Critical History*, Harcourt, Brace & Co, New York, 1939, p. 119. Trad. it. (di Guidarino Guidi) *L'avventurosa storia del cinema americano*, Einaudi, Torino, 1961, p. 148.

Pola X
Regia: Leos Carax; *assistente alla regia*: Gabriel Julien-Laferriere; *soggetto e sceneggiatura*: Leos Carax, Lauren Sedofsky e Jean-Pol Fargeau, da "Pierre o delle ambiguità" di Herman Melville; *fotografia* (35mm, colore, 1:1.66): Eric Gautier; *effetti speciali*: Marc Bellan, Pierre Biecher, Thierry Barbier ("Ex machina"); *suono* (dolby Srd e Dts): Jean-Louis Ughetto, Béatrice Wick, Jean-Pierre Laforce; *scenografia*: Laurent Allaire; *costumi*: Esther Walz; *trucco*: Bernard Floch; *musica*: Scott Walker; *montaggio*: Nelly Quettier.
Interpreti: Guillaume Depardieu (*Pierre*), Katerina Golubeva (*Isabelle*), Catherine Deneuve (*Marie*), Delphine Chuillot (*Lucie*), Petruta Catana (*Razerka*), Mihaella Silaghi (*la bambina*), Laurent Lucas (*Thibault*), Patachou (*Marguerite*), Sharunas Bartas (*il capo*), Samuel Dupuy (*Fred*), Miguel Yeco (*Augusto*).
Produttore: Bruno Pesery per Arena Film Productions; *produttori associati*: Karl Baumgartner, Kenzo Horikoshi, Ruth Waldburger; *produttori esecutivi*: Albert Prevost, Raimond Goebel; *direttori di produzione*: Sylvie Barthet, Dschingis Bowakow; *distribuzione italiana*: Istituto Luce; *origine*: Francia, 1999; *durata*: 134'.

El coronel no tiene quien le escriba/Pas de lettre pour le colonel
Regia: Arturo Ripstein; *sceneggiatura*: Paz Alicia Garciadiego dal romanzo di Gabriel García Márquez; *fotografia* (35mm, colore): Guillermo Granillo; *scenografia*: Antonio Muñhierro; *suono*: Jorge Ruiz; *musica*: David Mansfield; *costumi*: Guadalupe Sanchez; *montaggio*: Fernando Pardo; *casting*: Manuel Teil.
Interpreti: Marisa Paredes (*Lola*), Fernando Luján (*il colonnello*), Salma Hayek (*Julia*), Ernesto Yañez (*Don Sabas*), Rafael Inclan (*Angel*), Odiseo Bichir (*il dottor Pardo*), Esteban Soberanes (*German*), Patricia Reyes Spindola (*Jacinta*), Daniel Gimenez Cacho (*Nogales*).
Prodotto da: Producciones Amaranta (Messico), Gardenia Producciones Fondo para la Produccion Cinematografica de Calidad Tornasol Films (Spagna), D.M.V.B. Films (Francia), Instituto Mexicano de Cinematografia Co. Tabasco Films Fundacion de la Universidad Veracruzana a.c., con la partecipazione di Canal+ (Francia), Loteria Nacional para la asistencia publica fundacion del nuevo cine latinoamericano Canal+ (Spagna), Gobierno del estado de Veracruz; con la collaborazione di T.V.-I.C.C.A., Ministère des affaires étrangères et Ministère de la Culture (Francia), Fond Sud, con il sostegno di Montecinemaverità Foundation (Locarno, Svizzera).
Produttore: Jorge Sanchez; *coproduttori*: Gerardo Herrero, Thierry Forte; *produttori esecutivi*: Laura Imperiale, Mariela Besuievsky; *origine*: Messico/Spagna/Francia, 1999; *durata*: 118'.

La balia
Regia: Marco Bellocchio; *aiuto regia*: Daniela Ceselli; *sceneggiatura*: Marco Bellocchio, Daniela Ceselli. Liberamentte ispirata all'omonima novella di Pirandello; *fotografia* (35 mm, colore): Giuseppe Lanci; *suono*: Maurizio Argentieri; *scenografia*: Marco Dentici; *costumi*: Sergio Ballo; *musica*: Carlo Crivelli; *montaggio*: Francesca Calvelli; *casting*: Fabiola Banzi.
Interpreti: Fabrizio Bentivoglio (*Prof. Mori*), Valeria Bruni Tedeschi (*Vittoria*), Maya Sansa (*Annetta*), Jacqueline Lustig (*Maddalena*), Gisella Burinato (*la cuoca*), Elda Alvigini (*Lena*), Eleonora Danco (*una paziente*), Fabio Camilli (*il sensale*), Pier Giorgio Bellocchio (*Nardi*), Michele Placido (*Belli*).
Produzione: Pier Giorgio Bellocchio per Filmalbatros, in coproduzione con Istituto Luce, in collaborazione con RAI-Radio Televisione Italiana; *organizzazione*: Antonio de Simone Golluscio; *distribuzione*: Istituto Luce; *origine*: Italia, 1999; *durata*: 118'.

A carta/La lettre
Regia: Manoel de Oliveira; *assistente alla regia*: Zé Maria Vaz da Silva; *sceneggiatura e dialoghi*: Manoel de Oliveira, dal romanzo *La princesse de Clèves* di Mme de La Fayette; *consulente letterario e traduzione francese dei dialoghi*: Jacques Parsi; *fotografia* (35mm, colore, 1:1.66): Emmanuel Machuel; *suono*

(dolby Srd): Jean-Paul Mugel; *scenografia*: Ana Vaz da Silva; *costumi*: Judy Shrewsbury; *musica*: brani di concerti di Pedro Abrunhosa, estratto da "3 Klavierstucke D 946" di M. Schubert, interpretato da Maria João Pires; *missaggio*: Jean-François Auger; *montaggio*: Valérie Loiseleux.
Interpreti: Chiara Mastroianni (*Mme de Clèves*), Pedro Abrunhosa (*Pedro Abrunhosa*), Antoine Chappey (*M. de Clèves*), Leonor Silveira (*la religiosa*), Françoise Fabian (*Mme de Chartres*), Maria João Pires (*Maria João Pires*), Anny Romand (*Mme de Silva*), Luís Miguel Cintra (*M. de Silva*), Stanislas Merhar (*François de Guise*), Ricardo Trêpa (*intruso*).
Produttore: Paulo Branco; *direttore di produzione*: Philippe Rey; *ispettore di produzione*: Jean-Dominique Chouchan, Alexandre Valente; *produttore delegato*: Madragoa Filmes (Portogallo); *una coproduzione*: Gemini Films (Francia) e Wanda Films (Spagna); *con la partecipazione di*: Centre National de la Cinématographie, Canal+, Icam-Instituto do Cinema Audiovisual e Multimédia, RTP-Radiotelevisão Portuguesa; *con il sostegno di*: Eurimages; *origine*: Portogallo/Francia/Spagna, 1999; *durata*: 107'.

Le temps retrouvé
Regia: Raúl Ruiz; *assistente alla regia*: Antoine Beau; *sceneggiatura*: Gilles Taurand e Raúl Ruiz da *Il tempo ritrovato* di Marcel Proust; *fotografia* (35 mm, colore, 1:1.85): Ricardo Aronovich; *suono* (dolby Srd e Dts): Philippe Morel; *scenografia*: Bruno Beauge; *costumi*: Gabriellea Pescucci, Caroline De Vivaise; *trucco*: Cédric Gerard; *acconciature*: Catherine Leblanc; *musica*: Jorge Arriagada (il tema *Le temps retrouvé* è cantato da Nathalie Dessay); *missaggio*: Gérard Rousseau; *montaggio*: Denise De Casabianca; *casting*: Richard Rousseau.
Interpreti: Catherine Deneuve (*Odette*), Emmanuelle Béart (*Gilberte*), Vincent Perez (*Morel*), John Malkovich (*Charlus*), Pascal Greggory (*Saint Loup*), Marcello Mazzarella (*narratore*), Marie-France Pisier (*Mme Verdurin*), Chiara Mastroianni (*Albertine*), Arielle Dombasle (*Mme de Farcy*), Edith Scob (*Oriane de Guermantes*), Elsa Zylberstein (*Rachel*), Christian Vadim (*Bloch*), Dominique Labourier (*Madame Cottard*), Philippe Morier-Genoud (*Monsieur Cottard*), Melvil Poupaud (*Prince de Foix*), Mathilde Seigner (*Céleste*), Jacques Pieillier (*Jupien*), Hélène Surgere (*Françoise*), André Engel (*Marcel*), Georges Du Fresne (*Marcel Enfant*), Monique Melinard (*nonna di Marcel*), Laurence Fevrier (*madre di Marcel*), Jean-François Balmer (*zio Adolphe*), Patrice Chereau (*voce di Marcel Proust*).
Prodotto da: Paulo Branco; *direttore di produzione*: Philippe Saal; *ispettore di produzione*: David Mitnik; *produttori associati*: Leo Pescarolo, Massimo Ferrero; *una coproduzione*: Gemini Films, France2 Cinéma, Les Films Du Lendemain (Francia), Blu Cinematografica (Italia); *produttore associato*: Madragoa Filmes; *con l'appoggio di*: Fonds Eurimages; *con la partecipazione di*: Canal+, Centre National de la Cinématographie *e il sostegno di*: Procirep; *origine*: Francia/Italia, 1999; *durata*: 162'.

Sicilia!

(vedi p. 36)

Huillet/Straub
Teatro di una guerra di classe

Tullio Masoni

Fortini/Cani fu il primo film di Huillet-Straub che vidi. In quell'occasione – la Mostra di Pesaro del 1976 – ascoltai Straub in pubblico, o meglio lo conobbi nella tipica veste di "accompagnatore" dei propri film.

Non mi parve strano constatare la necessità di quella presenza accanto all'opera, né mi è parso in seguito. Voglio dire, semplicemente, che nelle condizioni date dal costume culturale in corso, il cinema di Huillet-Straub può darsi solo come evento, e che perciò l'inseparabilità fra opera e autore serve a renderlo speciale.

Tutto qui? Forse no; forse quel figurare accanto all'opera, l'accompagnare appunto, risponde in forma moderna ad antichi bisogni-usanze di comunicazione dal vivo.

Nell'affollata sala del Teatro Sperimentale pesarese Straub sottolineò che le panoramiche sul paesaggio apuano – una ricognizione per dieci stacchi, appena intercalati, talvolta, da brevissime pause di buio – davano contrappunto allo scrittore-attore mostrando il *teatro* di una guerra di classe.

Perché *teatro*, e perché Straub insisteva sulla precisione del termine? Forse per una elementare onestà: ammettere sempre e comunque il ritardo ambiguo della finzione, ma anche, credo io, per recuperare il vero attraverso la distanza e la durata.

Quel quarto d'ora di silenzio apparente o, meglio, di resurrezione plastica, pittorica e sonora in lontananza, quella musicale sinossi di immagine e movimento indicano la irriducibilità del luogo e delle sue tragedie, ma nel medesimo tempo denunciano lo scarto entro il quale ogni fervore evocativo si costringe.

La lapide del paese di Vinca espone assai bene il dilemma:

VINCA
LA FIAMMA CHE ARSE DISTRUGGITRICE
PER LA BARBARIE TEDESCA
RICORDI
RACCHIUSA NEL MARMO DEI TUOI MONTI
IL MARTIRIO DELLA TUA GENTE

Essa chiama il tempo altro della natura a testimoniare, ma ancor più a fissare la memoria nel lavoro. Perché tale è ogni rapporto che l'uomo vive col proprio ambiente, e da tale rapporto la materia prende nome.

Evocare dai luoghi e dalla materia comporta poi nuove opportunità di durata: la vita che insiste dentro la Storia, ma anche una simultanea contemplazione della morte.

Dire *teatro* allude, fra l'altro, a questo. Come dire *mito*: la parola sulla quale i moderni, e Huillet-Straub fra essi, tornano con ansia conoscitiva mutevole, e urgenze dialettiche, contro il dogma che ha fatto della Storia un "totem scientifico".

Il trittico ebraico. Terza parte

Girato quasi dieci anni dopo l'uscita de *I cani del Sinai*, il libro-scheda, cioè la dichiarazione pubblica con la quale lo scrittore si esponeva all'accusa di infedeltà verso la propria origine ebraica, *Fortini/Cani* potrebbe chiudere la trilogia formata da *Introduzione alla "Musica d'accompagnamento per una scena di film" di Arnold Schönberg* e *Mosè e Aronne*. Va ricordato, per buona conferma, che a una domanda sul cortometraggio – dove agiscono due lettere nelle quali Schönberg attacca Kandinskij per il suo antisemitismo, e un brano di Brecht che motiva le radici di classe del nazismo – Straub rispose di aver rinunciato a una occasione dialettica: mostrare i bombardamenti israeliani sul Libano invece di quelli USA sul Vietnam, perché stava elaborando su tale argomento un nuovo progetto. In altre parole, rovesciare il rapporto vittima-carnefice, oltre che repentino e forzato nella misura del corto, gli sembrava troppo meccanico e facile.

I cani del Sinai figura nella bibliografia fortiniana come una sorta di pamphlet con finalità di "contrattacco", se mi è concesso usare questa brutta parola militare; tuttavia non manca chi ha saputo leggere il libro secondo valori meno contingenti o addirittura collocarlo fra le cose maggiori. «Questo è il migliore scritto autobiografico di Fortini – scrive Alfonso Berardinelli – con pagine di forte tensione lirico-drammatica. Ma è anche indagine storica, analisi ideologica, etica, sociologica: compiuta a partire da un episodio politico-militare e ragionando i suoi riflessi sulla persona e quotidianità dell'autore. Oltre a questo il libro è una delle più riuscite incarnazioni di quella "forma saggistica" che da sempre è al centro delle sue riflessioni di scrittore e di critico. Le delusioni di chi si aspettava da questo libretto una analisi storico politica del conflitto fra arabi e israeliani e della "guerra dei sei giorni", sono delusioni previste»[1].

Riprendendo il commento di Berardinelli diversi anni più tardi, Remo Pagnanelli avrebbe esaminato una vita, quella del libro, che s'era rinnovata col film di Huillet-Straub e con una seconda edizione: «Originato dall'occasione della guerra del Kippur – osserva Pagnanelli – il libretto si snoda

Nella pagina a fianco in alto:
Franco Fortini in *Fortini/Cani*

In basso:
un'immagine di *Fortini/Cani*

spaesando il lettore con l'incrocio di ricordi e note politiche al margine»[2]. Oltre a Berardinelli, Pagnanelli cita Antonio Prete: «Il discorso è allora sulle antinomie fascismo-resistenza, razzismo-antirazzismo, conservazione-rivoluzione»[3], per poi soffermarsi sulle novità indotte dal lavoro con i cineasti e dalle mutazioni sessantottesche: «Nel 1976 ne viene tratto un film, *Fortini/Cani*, di Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, e nel 1978 Fortini scrive una nota per la traduzione francese, profondamente importante per la questione ebraica, una vera e propria confessione: "...mi pare oggi meschino avere ancora voluto, nel 1967, interrogare insieme, con una sola domanda e su una stessa pagina, gli avvenimenti arabo-israeliani e la mia vicenda biografica [...]. *I cani del Sinai* è stato scritto con ira, a muscoli tesi, con rabbia estrema. La sua disperazione è ancora giovanile: maschera malamente la speranza". Il film – riprende Pagnanelli – produce un'abreazione e Fortini è liberato per sempre, l'ebraismo smette di fargli male, di farlo sentire in colpa [...]. Nella *nota*, l'autore ripercorre la speranza del Sessantotto, la nuova restaurazione, la prospettiva della profezia che "questa nostra sconfitta ci riempia di gioia..." in quanto "...più un destino sembra distrutto tanto più comincia ad assomigliare ad una libertà"»[4].

Catarsi, dunque? E chiusura della trilogia ebraica in chiave di inveramento dialettico dei significati? Senza dubbio, ma non solo. Perché la materia drammatica della scrittura, nel trasformarsi in voce recitante ed elemento fra gli altri del film, pur se primario, chiude per aprire anche in senso strutturale. Alla domanda: «Pensi che Straub e Huillet abbiano rispettato a fondo le intenzioni del tuo libro, o non le abbiano piuttosto tradite?», lo scrittore tenne a precisare: «Straub è senz'altro d'accordo con l'impostazione ideologica de *I cani del Sinai*. Vi ha aggiunto però un elemento di lucida disperazione – che è anche nel libro, solo che nel libro è strettamente personale, mentre nel film di Straub mi sembra allargato fino a diventare un fattore "storico"»[5]. E più avanti: «Straub e Huillet hanno accentuato intenzionalmente la disperazione che comunica la mia figura. Nel film, io so di non essere Franco Fortini, ma un intellettuale degli anni '30 con cultura mitteleuropea che appare sullo schermo come un vecchio che parla angosciosamente del passato. Straub ha accentuato polemicamente la situazione di solitudine, la meschinità dell'esperienza di questo tipo di intellettuale. Ciò si riconosce facilmente dal modo in cui i registi mi hanno filmato. Mentre giravamo, ad esempio, non mi sono reso conto che la macchina da presa mi riprendeva dall'alto verso il basso, che mi avrebbe mostrato chinato come una figura umiliata»[6].

Insomma, proprio nel momento in cui autore e testo sono visibili insieme e appartengono più palesemente uno all'altro, tutto cambia: l'autore diventa lettore e, nel contempo, personaggio epico; il testo subisce tagli drammaturgici: «I suggerimenti per la lettura – aveva ammesso Fortini poco prima nella medesima intervista – non tendevano solo ad evitare l'enfasi naturale o naturalistica, ma a creare nuovi significati con l'accostamento di quel che la punteggiatura avrebbe voluto disgiunto o la separazione di quel che avrebbe voluto unito» e lo stesso personaggio si ricrea muovendo dall'autobiografia per assurgere, quasi suo malgrado, all'esumazione del mito: «C'è stata, in questo senso, una conscia alterazione della portata comunicativo-razionale a favore di un "continuum" lirico. Il lavoro sulla dizione è stato accanito e straordinario. È la maggiore lezione di "arte retorica" che io abbia mai ricevuta, dopo quella implicita nelle pagine dei grandi simbolisti e dei pensatori dialettici»[7].

Un paese tragico e crudele

Per stabilire la nazionalità dei loro film Huillet-Straub si attengono scrupolosamente al luogo nel quale il film ha vissuto e ai modi di produzione, e finanziari, che lo hanno reso possibile.

Se è vero che, contrariamente a come potrebbe apparire, contano prima i luoghi che non i testi, e che rimane valido il criterio secondo cui «il cinema si apparenta alla musica più che a qualsiasi altra arte, perché la musica lavora sul tempo e il cinema sembra lavorare con e sullo spazio, ma in realtà un film è interessante solo se riesce a condensare dello spazio per farne del tempo»[8], ci accorgiamo di un'ennesima forma di coerenza: il luogo è fondamentale non solo nei termini propri della poetica, ma anche come occasione socio-economica, nonché artigianale, dell'opera compiuta.

Huillet-Straub insistono, talvolta polemicamente, ad autodefinirsi cineasti italiani. Nel nostro paese hanno realizzato più film che in altri e qui, da oltre trent'anni, hanno scelto di vivere. Viene spontaneo, specie a chi è italiano "regolamentare", chiedersi le ragioni di tale scelta.

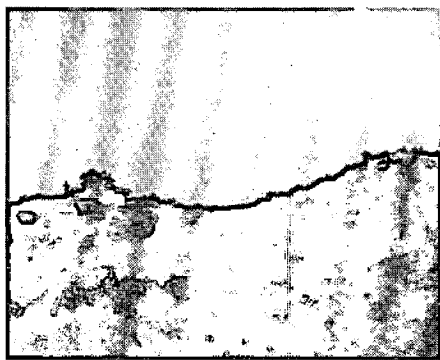
Al di là di quelle non indagabili e private, altre potrebbero riguardare il fascino – non esotico, certo, ma squisitamente politico – del paese di confine; un paese che nella sua endemica contraddizione fra sviluppo e arretratezza ha lasciato per anni aperte le vie della transizione a un sistema diverso. Da qui, da un'analisi fatta per mezzo della griglia europea, anche esperienze più antiche recupererebbero legittimità. Penso ai tanti viaggiatori illustri: in particolare a Goethe, del quale vorrei riprendere una toccante immagine di Roma: «Per tre notti consecutive – annotava il grande poeta prima di concludere il suo viaggio – brillò nel cielo più terso la luna piena. L'incanto magico diffuso sulla immensa città, per quanto da

Fortini/Cani

me già esperimentato più volte, mi fece in quelle notti un'impressione profonda. Le enormi masse vivamente rischiarate come da una dolce luce diurna coi loro netti contrasti di ombra, illuminate qua e là dal riflesso a maggior rilievo dei particolari, sembrano trasportarci in altro mondo più semplice e più vasto»[9].

Certo l'attrazione dell'Italia si esercita su Huillet-Straub con minore abbandono e diversa determinazione critica, tuttavia qualche traccia "amorosa" mi sembra avvertibile: «Quanti sono i registi italiani che hanno girato sulla terrazza del Palatino – chiede Straub agli intervistatori –, attorno alla fontana di Villa Doria Pamphili, per le strade di Roma e di Firenze, a Milano, a Marzabotto, nelle Alpi Apuane, nelle Langhe, sull'isola d'Elba, in Abruzzo, nella Maremma, a Frascati, sul Monte Pisano, sull'Etna, nell'estremo sud della Sicilia e nell'Alto Adige? Ho sempre sentito dire che un film era un film perché fatto d'immagini. Bene, le immagini di più di metà dei nostri film mostrano l'Italia»[10].

Inoltre, e mi sembra la cosa principale, lo squilibrato ma politicamente vivace paese col quale si sono confrontati per un intero periodo ha offerto loro approcci moderni, e in certo senso inusitati, col mito. In altre parole, il segno tangibile dello sterminio perpetrato dal sistema capitalistico-industriale a danno della civiltà contadina ha suggerito ricerche e autori, ha dato materia viva e ragioni di resistenza.

Dall'alto in basso:
Luciana Nissim,
Adriano Aprà,
collina dell'isola d'Elba,
in *Fortini/Cani*

Quando si nomina il mito – e anche la sublime "decadenza" di Pasolini ne ha fatto le spese – i rischi sono grandi. Specie se gli autori affrontati hanno alle spalle la tortuosa vicenda critica di un Pavese o di un Vittorini.
In uno scambio con Pavese, nel 1950, proprio Fortini voleva mettere in guardia da certe "concessioni" etnologiche della cultura marxista: «Dice Ernesto De Martino, autore illustre del *Mondo magico* – gli rispose Pavese con una nota su "Cultura e Realtà" – che ormai tutto è chiaro: il folclore, l'etnologia, che studiano quanto è primitivo, arcaico, nella psiche e nei costumi dei popoli, possono soltanto fiorire genuini in un società che dei popoli "subalterni" faccia il soggetto della sua politica, una società che socialisticamente organizzi questi popoli diseredati e ne rivendichi l'arcaica originalità [...]. Dice invece Franco Fortini che l'interesse desto in tutto il mondo per le cose etnologiche e la mentalità primitiva, per ogni manifestazione mistica, magica, irrazionale lo preoccupano assai, in quanto non si possono facilmente scordare i guasti politici prodotti da una recente cultura irrazionalistica e in fondo folcloristica»[11].

Assai interessato al confronto, e forse tormentato da qualche dubbio per la sua appartenenza al partito comunista, Pavese si era già "schierato" tre anni prima con la pubblicazione dei *Dialoghi con Leucò*; tanto che nella breve premessa al libro giustificava la scelta mitologica in termini

molto precisi: «Quando ripetiamo un nome proprio, un gesto, un prodigio mitico, esprimiamo in mezza riga, in poche sillabe, un fatto sintetico e comprensivo, un midollo di realtà che vivifica e nutre tutto un organismo di passione, di stato umano, tutto un complesso concettuale»[12]. Riguardo alle obiezioni di Fortini, poi, concludeva: «Vorremmo rassicurare Fortini che il pericolo da lui prospettato non sussiste. È chiaro che il folclore e la mentalità mitica interessano il politico "scientifico" come accadimenti, come fenomeni da ridurre al più presto a chiara razionalità, a legge storica»[13].

La comparsa di *Dalla nube alla resistenza*, ventotto anni più tardi, avrebbe sollevato riserve fra i critici ansiosi di allontanarsi da qualunque parvenza di impegno e di intraprendere avventure culturali meglio confortate dalle mode. Figurarsi se gli stessi, pur forzati a tollerare in seguito – con malcelata indifferenza o convenzionale rispetto, beninteso – la ricerca sui miti hölderliniani, avrebbero accettato la stravaganza di un approccio a Pavese e a quello che certuni solevano definire come il "suo peggio".

Dal canto proprio, Straub si spiegava esaltando il contrario, cioè l'utilità dell'insegnamento pavesiano nello specifico della storia del nostro paese: «Il mito racconta cose molto concrete. È quel che rimane di una storia rimossa, che tra l'altro non è cambiata perché continuiamo a farla col sangue. [...] Pavese ci tiene a fare i conti col mito né più né meno di come tiene all'altro aspetto, quello "neorealista" della seconda parte del film. *Dalla nube alla resistenza* tenta appunto di far sentire che questi aspetti sono inseparabili, non soltanto in Pavese, ma nella Storia»[14].

La scelta dei due cineasti doveva comunque incontrare il consenso di Fortini – già dubbioso, come si è visto poc'anzi, sul lavoro di De Martino e Pavese – il quale, scrivendo del film, non avrebbe risparmiato severe critiche al costume dominante: «Questo film è davvero controcorrente. Lo è anzitutto perché ha a che fare con Pavese, un autore morto trent'anni fa, troppo e male letto per vent'anni, detestato prima a destra poi a sinistra e oggi considerato, da convergenti borie avanguardistiche e accademiche, poco meno di un decadente o un ritardatario di provincia»[15].

Non mancava, Fortini, di sottolineare l'apporto innovativo di Huillet-Straub ai testi di partenza e, quindi, di coglierne l'attualità anche riguardo alla concezione del mito.

Dalla nube alla resistenza, infatti, opera una selezione non solo quantitativa – sei dialoghi e un terzo circa dalle pagine de *La luna e i falò* – ma anche e soprattutto per essenzialità. Una scelta "arbitraria", almeno in parte, che elude come superflui certi psicologismi o indulgenze alla fatalità (alterna spesso, in Pavese, fra un'etnologia fortemente segnata dalla scoperta edipica e l'intenerimento esistenziale del solitario) per concentrarsi sugli elementi primari della natura.

Film di contrasto fra il cielo e la terra, fra gli dei e gli uomini, fino al

recupero in chiave quasi metafisica dei motivi antropologici della "guerra di classe" nella seconda parte, *Dalla nube alla resistenza* accentua rispetto a Pavese l'idea di una natura più forte degli dei e dagli dei stessi preclusa agli uomini con l'inganno, cioè con l'invenzione della legge e del potere astratto. Vale per Huillet-Straub la glossa concepita dallo scrittore per il dialogo fra i due pastori: «Anche i Greci praticarono sacrifici umani. Ogni civiltà contadina ha fatto questo. E tutte le civiltà sono state contadine»[16], mentre la visione del mito viene qualificandosi per gli attributi più ambigui e sfuggenti.

Quasi una conferma all'immagine offerta dallo stesso Pavese in un altro scritto del 1950: «Il mito è ciò che accade-riaccade infinite volte nel mondo sublunare eppure è unico, fuori dal tempo»[17] o, per venire ai giorni nostri, alla definizione di Sergio Givone che, introducendo una nuova edizione dei *Dialoghi*, fissa fin dall'inizio un rapporto indifferibile: «*mito è, nello stesso tempo, qualcosa di necessario ed impossibile* [...]. E lo stesso vale per la poesia che è una forma di reincantamento e nello stesso tempo di razionalizzazione, di demitizzazione»[18].

Nei lavori successivi dedicati a Hölderlin, Huillet-Straub giungeranno a una contemplazione della natura che adombra il sacro come forma disperata di difesa dalla devastazione capitalistico-industrialista, mentre ogni vero antagonismo sociale, cioè di classe, sembra sconfitto. Diranno quasi, infine, che il mito ritorna utile contro l'oblio, ma senza cadere in equivoci regressivi (ancora Fortini ha osservato che Hölderlin non va confuso col romantico medievaleggiante: «Né la sua Grecia si disgiungeva dalla rivoluzione francese. Anzi all'alba del suo secolo, la Natura per lui si destava *mit Waffenklang*, con fragore d'armi: quelle, ancora repubblicane, di Marengo»[19]).

Nella *Nube* il rapporto tra il mito e la storia, la resistenza, è appena più fiducioso, tanto che nella bellissima chiusa del dialogo fra Edipo e Tiresia si assiste a (anzi si vive coi sensi risvegliati) una sorta di decantazione dell'ideologia: non più gli dei contro gli uomini né gli uomini incerti se ubbidire agli dei stessi o alla natura, ma soltanto il carro che procede, i rumori, i sobbalzi e l'attonito abbandono a un tempo-spazio immisurabile.

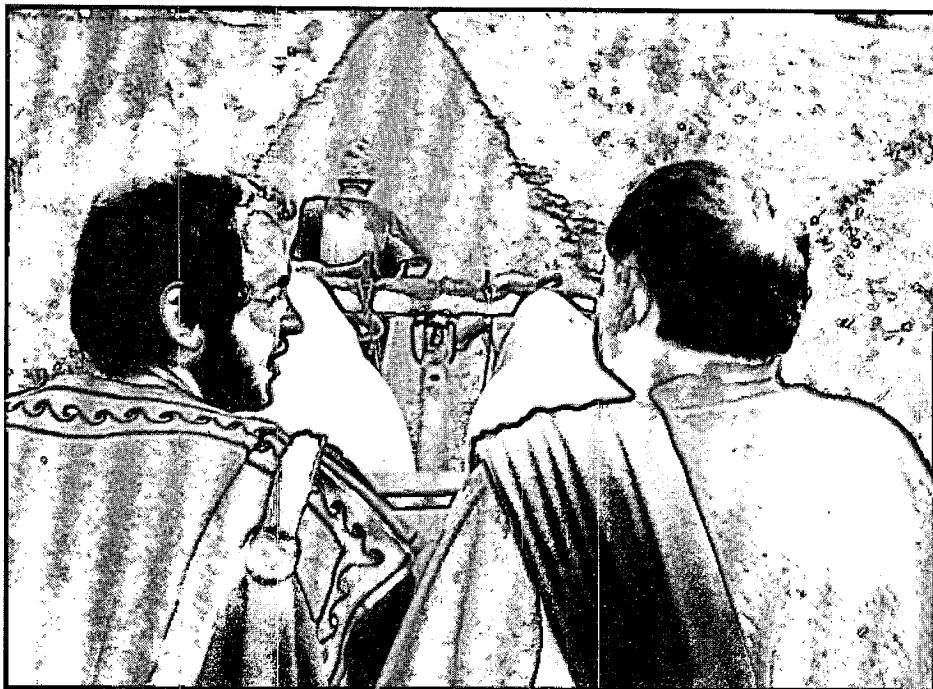
Con *Sicilia!*, tratto dalla *Conversazione* di Vittorini – altro autore più vilipeso che dimenticato da usi che sembrano innalzare l'arte sottaciuta dei traduttori – il *teatro* della guerra di classe non può più essere mostrato. Ma è proprio dagli astratti furori del 1937-38 che Huillet-Straub traggono uno dei film più belli e profetici.

Straub ha talvolta affermato di non prefiggersi uno stile perché lo stile viene da sé: «Se uno non ha pietà di se stesso e va fino in fondo, lo stile viene a lui. Se invece cerca lo stile, lo stile gli verrà rifiutato»[20]; ebbene *Sicilia!* raggiunge una sintesi di passato e presente che sarebbe difficile giustificare senza quel termine. Stile come punto di arrivo, dunque, e

Dall'alto in basso:
Olimpia Carlisi,
Guido Lombardi,
Lori Pelosini,
Gino Felici,
in *Dalla nube alla resistenza*

mezzo idoneo per rapidità (più rapido della letteratura e meno, per fortuna, della TV) a porre il dilemma del *come* interpretare – e mostrare – la convivenza di ricchezza e scarsità nell'era della globalizzazione.

Scolpito in un bianco e nero di purezza minerale, quasi applicando una espressione usata tempo fa da Fortini – «il nero meteorite psichico di *Conversazione*»[21] – il film si offre in una sintesi tanto perfetta da apparire, oltre che anomala e spiazzante, provocatoria. Una sintesi che denuncia e supera analogie storiche e lascia distinguere gli strati di una materia che, proprio come quella di un minerale, può darsi come multipla e, allo stesso tempo, intera e compatta.

In un incontro pubblico Straub diceva che l'idea di partenza per il film è venuta dalla parete sassosa e annerita di un camino che, nel film medesimo, ricorre come quotidianità ed emblema di sopravvivenza (il calore, la cottura dei cibi). Quell'arcaico testimone di luogo, quella pietra ispessita dai depositi riporta a Vittorini e attiene al presente: *Conversazione* nasceva, in-

Walter Pardini e Ennio Lauricella in
Dalla nube alla resistenza

fatti, dall'angosciosa impotenza di un individuo che percepisce la guerra; *Sicilia!* anticipa di qualche mese i bombardamenti NATO sulla Jugoslavia. Il personaggio di Vittorini *sente* e non *sa* nulla; si dibatte nel sangue del proprio mito, da questo riesce a cogliere onirici presagi, vaghe promesse di rivolta ma, soprattutto, un atavico destino di esclusione. E interroga, incessantemente,. con ostinazione maniacale, ora piombando nella semicecità, ora subendo gli abbagli di rare aperture.

Anche *Sicilia!* di Huillet-Straub è opera che interroga senza requie. Nel passato di una terra amata interroga il presente dei popoli schiacciati dal "progresso"; interroga il paesaggio nel momento in cui viene cancellato (quella sequenza muta dal treno: un pezzo di costa già fossile, residua); interroga il desiderio sacrosanto di azione e di vendetta, lo sdegno di chi è privato del sapere. E interroga, sì, la propria stessa arte. Un'arte nella quale il rovesciamento in chiave moderna dell'essenzialità originaria – il cinema da inventare contro gli stili preordinati e le maniere – prende forma secondo equilibri difficili, ma certi: il tempo filmico di due panoramiche girate in momenti diversi del giorno, che diventa il tempo reale del personaggio fuori scena, da una parte, e la classicità di un'epica antica che scaturisce dai modi del teatro popolare, dall'altra. Come dire che la lingua di Vittorini viene "franta" e si incarna (immigrati siciliani veri, gli attori che a loro volta si interrogano su origine e destino), per assurgere a

una forma ricreata fra "nobile" e "plebeo": l'epica dei greci, poi di Hölderlin, poi di Brecht, e l'epica filodrammatica in apparenza, ma in realtà rubata alla tradizione dei Pupi o, risalendo un poco, a quella ancor viva dei "Maggi" butesi[22].

Resta da dire che *Sicilia!* merita il titolo di capolavoro, a mio avviso, perché consente, alla fine, una commozione autentica. Se, per riprendere Jean-André Fieschi, il cinema di Huillet-Straub guarda all'uomo di domani, a operai e contadini (adesso dovremmo dire lavoratori dipendenti o proletari tout court), perché a loro «appartiene la cultura del passato. L'hanno fatta loro: hanno creato le ricchezze. A loro apparterrà la cultura di domani»[23], nondimeno un film come *Sicilia!* ci emoziona perché qui e ora propone un materialismo nutrito dalle rivelazioni del caso; perché come altri fra i migliori di Huillet-Straub è materialista nella misura stessa in cui libera spiritualità.

Era già accaduto, per fare un esempio, con *Cronaca di Anna Magdalena Bach*: un film di musica e di storia, ma anche, sia consentito, un film d'amore.

La superiorità della natura. Contrappunto

«L'Italia è il paese più tragico che conosca – a livello politico, nel quotidiano e nella natura» ha detto Straub. E Danièle Huillet aggiungeva: «Anche la luce è tragica, qui. Tragica e crudele»[24]. Parole che ho usato nel titolo del paragrafo precedente e dalle quali vorrei muovere per una conclusione "fuori pista".

Natura con la maiuscola, natura con la minuscola; si può nominarla come deità o meno. In ogni caso lo si farà, e mi sembra lo facciano i nostri cineasti, con tormentata e umile disposizione.

C'è una frase di cui Straub ha voluto servirsi per dare un nome alla poesia; una frase di Cézanne: «Ce soleil, écoutez un peu... Le hasard des rayons, la marche, l'infiltration, l'incarnation du soleil à travers le monde, qui peindra jamais cela qui le racontera? Ce serait l'histoire physique, la psychologie de la terre»[25]. Riguardo a Cézanne, Straub non mancava di sottolinearne l'origine italiana; poi, come vedremo più avanti, avrebbe completato la risposta sulla poesia con un brano dall'*Empedocle* di Hölderlin.

La preoccupazione di Huillet-Straub verso la materna immensità della natura è venuta precisandosi negli anni e, credo, proprio dal film su Pavese ha compiuto una decisa svolta. Una natura contemplata con "ascetica concretezza", se così posso dire, e come benjaminiana garanzia di durata, cioè di storia viva: «il salto della tigre non nel futuro, ma nel passato» contro l'inganno meccanicista.

«La stratificazione geologica – spiega Straub nell'intervista più volte citata – non è mai così semplice, è piena di intrecci. Occorre accettare in-

trecci sempre più complicati e profondi e sempre meno controllabili. Questo intrecciarsi è interessante quando non è fine a se stesso, diviene interessante quando gli intrecci contraddicono gli strati. L'immaginazione umana è di una tale povertà rispetto alla natura, alle infinite variazioni dentro e sopra la terra. L'artista presuntuoso che non l'ha mai scoperto, che non si rende conto della povertà della sua fantasia confrontata a quella della natura, non riuscirà mai a scoprire davvero qualcosa dato che si considererà sempre un inventore. Il lavoro estetico, artistico, consiste nell'imparare»[26].

Ecco, dunque, l'*Empedocle* di Hölderlin:

[...] ognuno sia
come tutti, – come su snelle colonne, riposi
su giusti ordinamenti la nuova vita
e la legge consolidi la vostra alleanza.
Allora o voi Geni della camminante
Natura! allora, voi sereni,
che prendete la gioia dalle profondità e dalle altezze
e come pena e felicità e splendor di sole e pioggia
la portate al cuore dei mortali angustamente limitati
da un lontano estraneo mondo,
voi il popolo libero inviterà alle sue feste,
ospitale! pio! perché amando dà
il mortale il meglio, se non gli chiude
e angustia il seno la servitù.

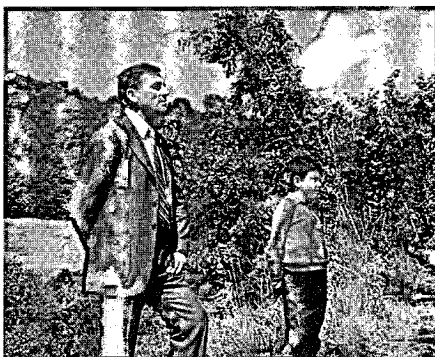
«Cioè il sogno di una cosa – concludeva Straub – che gli uomini hanno da tanto tempo, l'enorme sogno degli uomini: il comunismo, ormai l'unico modo di salvare la terra»[27].

Si era nel 1988 e Straub, fiero avversatore dei "socialismi reali" da tempo, non si preoccupava della loro imminente rovina, quasi leggendola, anzi, come una conferma dell'ideale.

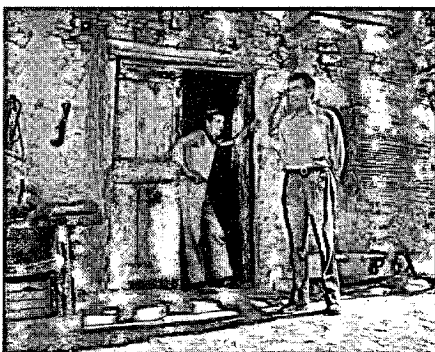
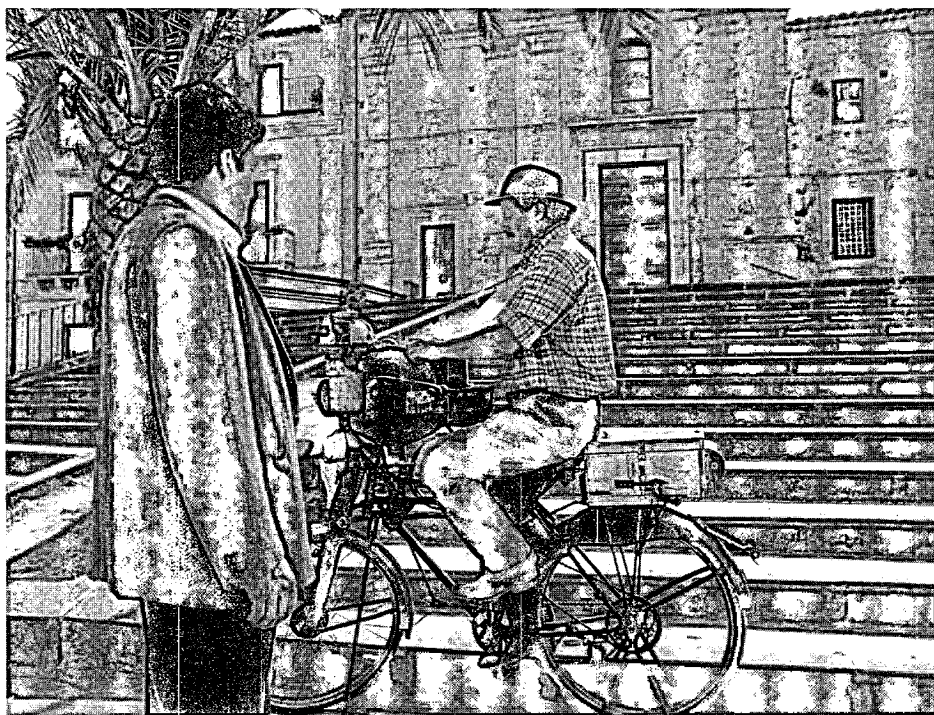
... ognuno sia / come tutti... o voi Geni della camminante / Natura!... voi il popolo libero inviterà alle sue feste...

Quasi un anno dopo, precisamente il 16 gennaio 1989, appariva sul settimanale «Cuore» una bellissima nota di Fortini, la prima di una serie, mi sembra, che avrebbe chiamato vari intellettuali a pronunciarsi sulla definizione di comunismo.

«Il comunismo in cammino – scriveva Fortini – adempie l'unità tendenziale tanto di eguaglianza e fraternità, quanto di sapere scientifico e di sapienza etico-religiosa. La gestione individuale, di gruppo e internaziona-

Dall'alto in basso:
Mauro Monni e Mario di Mattia,
Luigi Giordanello,
Carmelo Lacorte (a destra),
Gianni Toti,
in *Dalla nube alla resistenza*

le dell'esistenza (con i nessi insuperabili di libertà e necessità, di certezza e rischio) implica la conoscenza dei limiti della specie umana e della sua infermità radicale (anche in senso leopardiano) [...]. Il comunismo è il processo materiale che vuol rendere sensibile e intellettuale la materialità delle cose dette spirituali. Fino al punto di saper leggere e interpretare nel libro del nostro medesimo corpo tutto quel che gli uomini fecero e furono sotto la sovranità del tempo, le tracce del passaggio della specie umana sopra una terra che non lascerà traccia»[28].

Camminante Natura... comunismo in cammino... Hölderlin, Leopardi.

Lo stesso Fortini aveva in altro momento allacciato un rapporto accostando l'*Empedocle* alla parola del poeta recanatese: «È davvero la *göttliche Natur* tante volte nominata nel testo, la "santa Natura" del leopardiano canto *Alla primavera o delle favole antiche*, di ventiquattr'anni più giovane della "sacra rappresentazione" hölderliniana. E sebbene Leopardi muova a tutt'altro cielo, pare di udire qui persino

In alto: Giovanni Interlandi e Giuseppe Bontà in *Sicilia!*
In basso: Gianni Buscarino e Vittorio Vigneri in *Sicilia!*

il timbro del suicidio eroico di *Bruto Secondo*»[29].

Oggi che altri anni sono passati, che i *teatri* della guerra si moltiplicano quanto la classe è dispersa, e fin troppi Virginia[30] si sono spenti per l'amarezza, vorrei con cautela tornare all'accostamento e aggiungere ai già menzionati il testo profetico de *La ginestra*.

Mi conforta in questo un plausibile dialogo a distanza con *I titani*, poesia scritta da Hölderlin fra il 1803 e il 1805:

> [...] Ma quando è acceso
> Il giorno operoso
> E, sulla catena, che
> Il fulmine devia
> Dall'ora del giorno che sorge
> Celeste rugiada splende,
> Deve fra mortali anche
> L'Alto sentirsi.
> Perciò costruiscono case
> E l'officina va
> E sopra fiumi il vascello
> E si offrono a scambio gli uomini
> Le mani l'un l'altro; senno
> È sulla terra e non senza ragione
> Sono gli occhi attaccati al suolo[31].

> Così fatti pensieri
> quando fien, come fur, palesi al volgo,
> e quell'orror che primo
> contra l'empia natura
> strinse i mortali in social catena,
> fia ricondotto in parte
> da verace saper, l'onesto e il retto
> conversar cittadino
> e giustizia e pietade, altra radice
> avranno allor che non superbe fole [...][32].

Ma è la chiusa dell'estremo messaggio leopardiano che vorrei proporre come prezioso contrappunto in nome di una tenacia, quella di Danièle Huillet e Jean-Marie Straub, alla quale potrei, oltre ogni necessità ideale e critica, sentirmi vicino.

> E tu, lenta ginestra,
> che di selve odorate
> queste campagne dispogliate adorni,

anche tu presto alla crudel possanza
soccomberai del sotterraneo foco,
che ritornando al loco
già noto, stenderà l'avaro lembo
su tue molli foreste. E piegherai
sotto il fascio mortal non renitente
il tuo capo innocente:
ma non piegato insino allora indarno
codardamente supplicando innanzi
al futuro oppressor; ma non eretto
con forsennato orgoglio inver le stelle,
né sul deserto, dove
e la sede e i natali
non per voler ma per fortuna avesti;
ma più saggia, ma tanto
meno inferma dell'uom, quanto le frali
tue stirpi non credesti
o dal fato o da te fatte immortali.

1. Alfonso Berardinelli, *Franco Fortini*, Il Castoro, La Nuova Italia, Firenze, 1973.
2. Remo Pagnanelli, *Fortini*, Transeuropa, Ancona, 1988.
3. Antonio Prete, *Un pamphlet di Fortini*, «Vita e pensiero», 9, settembre 1968.
4. Remo Pagnanelli, *Fortini*, cit. L'edizione de *I cani del Sinai* a cui Pagnanelli fa riferimento è di Einaudi, Torino, 1979.
5. Franco Porcarelli e Giovanni Spagnoletti (a cura di), *Intervista a Franco Fortini*, «Filmcritica», 269/270, novembre-dicembre 1976. Riportata anche in un fascicolo pubblicato dal Comune di Modena/Ufficio cinema, in occasione di una rassegna dedicata a Huillet-Straub nel marzo 1978.
6. Franco Porcarelli e Giovanni Spagnoletti (a cura di), *Intervista a Franco Fortini*, cit.
7. Ibid.
8. Marco Müller e Piero Spila (a cura di), *Il metodo Straub-Huillet* in *Straub-Huillet: cineasti italiani*, quaderno informativo della XXV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, giugno 1989.
9. Johann Wolfgang Goethe, *Viaggio in Italia*, in *Opere*, Sansoni, Firenze, 1970 (trad. it. Eugenio Zaniboni). Riguardo al "privilegio" dell'artista che osserva come straniero mi sembra interessante una vecchia nota autobiografica dello stesso Straub (in «Cinema & Film», 1, inverno 1966-67): «Mi attira fare, da francese, in Germania, dei film che nessun tedesco avrebbe saputo fare (come nessun tedesco avrebbe saputo fare *Deutschland im Jahre Null* o *Angst* [*Germania anno zero* e *La paura* di Rossellini], nessun americano *The Young One* [*Violenza per una giovane* di Buñuel] o *The Southerner* [*L'uomo del sud* di Renoir], e nessun italiano avrebbe potuto scrivere *La certosa di Parma*)».
10. Marco Müller e Piero Spila (a cura di), *Il metodo Straub-Huillet*, cit.
11. Cesare Pavese, *Discussioni etnologiche*, «Cultura e Realtà», 1, maggio-giugno 1950. Anche in *Saggi letterari*, Einaudi, Torino, 1951.
12. Cesare Pavese, *Dialoghi con Leucò*, Einaudi, Torino, 1947.
13. Cesare Pavese, *Discussioni etnologiche*, cit.
14. Jean-Marie Straub, dichiarazione pubblicata sul press-book Italnoleggio per l'uscita di *Dalla nube alla resistenza*.
15. Franco Fortini, *Un cinema contrapposto*, «Il Manifesto», 6 maggio 1979. Anche in *Straub-Huillet: cineasti italiani*, cit.
16. Cesare Pavese, *I fuochi* in *Dialoghi con Leucò*, cit.
17. Cesare Pavese, *Il mito*, «Cultura e Realtà», 1, maggio-giugno 1950. Anche in *Saggi letterari*, cit.
18. Sergio Givone, *Introduzione a Dialoghi con Leucò*, Einaudi, Torino, 1999. Il corsivo è nel testo.
19. Franco Fortini, *E il filosofo bevve la vita nel vulcano*, «Corriere della Sera», 9 febbraio 1988. Anche in *Straub-Huillet: cineasti italiani*, cit.
20. Jean-Marie Straub, press-book di *Dalla nube alla resistenza*, cit.
21. Franco Fortini, *Ma esisteva Vittorini?*, «L'Espresso», 2 febbraio 1986.
22. Bisogna ricordare che Danièle Huillet e Jean-Marie Straub sono assai legati al paese di Buti (Pisa). Nella zona collinare in cui questo si trova hanno girato parte di *Dalla nube alla resistenza* impegnando abitanti del luogo come attori. A Buti, fatto conoscere ai due cineasti da Paolo Benvenuti che vi aveva realizzato *Medea, un Maggio di Pietro Frediani* nel 1972, è stato presentato (aprile 1998) nel Teatro Francesco di Bartolo lo spettacolo omonimo al film sempre con la regia di Huillet-Straub.
23. Jean-André Fieschi, *All'uomo di domani*, in *Straub-Huillet: cineasti italiani*, cit.
24. Marco Müller e Piero Spila (a cura di), *Il metodo Straub-Huillet*, cit.
25. *Che cos'è la poesia? Risponde Jean-Marie Straub*, «Poesia», 3, marzo 1988.
26. Marco Müller e Piero Spila (a cura di), *Il metodo Straub-Huillet*, cit.
27. *Che cos'è la poesia? Risponde Jean-Marie Straub*, cit.
28. Franco Fortini, *Che cos'è il comunismo*, «Cuore», 1, 16 gennaio 1989.
29. Franco Fortini, *E il filosofo bevve la vita nel vulcano*, cit.
30. «In mezzo ai terremoti che dovranno venire, speriamo di non lasciar che il "Virginia" mi si spenga per troppa amarezza». (Bertolt Brecht, *Poesie e canzoni*, Einaudi, Torino, 1975, p. 19).
31. Friedrich Hölderlin, *Poesie*, Einaudi, Torino, 1958 (trad. it. e saggio introduttivo di Giorgio Vigolo).
32. Giacomo Leopardi, *Canti*, a cura di Fernando Bandini, Garzanti, Milano, 1975.

Fortini/Cani
Regia: Jean-Marie Straub e Danièle Huillet; *sceneggiatura*: Jean-Marie Straub e Danièle Huillet da *I cani del Sinai* di Franco Fortini (1967); *fotografia* (16mm, Eastmancolor, 1:1.37): Renato Berta, Emilio Bestetti; *suono*: Jeti Grigioni; *missaggio*: Adriano Taloni; *musica*: Schönberg; *montaggio*: Straub-Huillet.
Interpreti: Franco Lattes [Franco Fortini], Luciana Nissim, Adriano Aprà.
Produzione: Straub-Huillet, RAI2 (Roma), Sunchild Productions (Parigi), Institut de l'Audiovisuel (Parigi), New Yorker Films (New York), Artificial Eye (Londra); *durata*: 83'.
Prima proiezione pubblica: Parigi, febbraio 1977 (settimana dei «Cahiers du Cinéma»).
Riprese: tre settimane a Cotoncello (Isola d'Elba), Marzabotto, Sant'Anna di Stazzema, San Terenzo, Vinca, San Leonardo/Frigido, Bergiola, Firenze, Milano, Roma, giugno 1976.

Dalla nube alla resistenza
Regia: Jean-Marie Straub e Danièle Huillet; *sceneggiatura*: Jean-Marie Straub e Danièle Huillet da *Dialoghi con Leucò* (1947) e *La luna e i falò* (1950) di Cesare Pavese; *fotografia* (35mm, Eastmancolor, 1:1.37): Saverio Diamanti, Gianni Canfarelli; *suono*: Louis Hochet, Georges Vaglio; *musica*: Bach, direzione di Gustav Leonhardt; *montaggio*: Straub-Huillet.
Interpreti: [prima parte] 1: Olimpia Carlisi (*la Nube*), Guido Lombardi (*Issione*); 2: Gino Felici (*Ippòloco*), Lori Pelosini (*Sarpedonte*); 3: Walter Pardini (*Edipo*), Ennio Lauricella (*Tiresia*); 4: Andrea Bacci (*primo cacciatore*), Lori Cavallini (*secondo cacciatore*); 5: Francesco Ragusa (*Litierse*), Fiorangelo Pucci (*Eracle*); 6: Dolando Bernardini (*padre*), Andrea Filippi (*figlio*); [seconda parte] Mauro Monni (*il Bastardo*), Carmelo Lacorte (*Nuto*), Mario di Mattia (*Cinto*), Luigi Giordanello (*il Valino*), Paolo Cinanni (*il Cavaliere*), Maria Eugenia T., Alberto Signetto, Paolo Pederzolli, Ugo Bertone, Gianni Canfarelli, Domenico Carrosso, Sandro Signetto, Antonio Mingrone (*quelli del bar*), Gianni Toti (*il parroco*).
Produzione: Straub-Huillet, RAI2 (Roma), INA (Parigi), Janus Film und Fernsehen (Francoforte), Artificial Eye (Londra); *durata*: 105'.
Prima proiezione pubblica: Festival di Cannes, maggio 1979 ("Un certain regard").
Riprese: Monte Pisano, Tripalle (Pisa), Maremma, le Langhe, giugno-luglio 1978.

Sicilia!
Regia: Danièle Huillet e Jean-Marie Straub; *"costellazioni e dialoghi"*: Huillet-Straub, da *Conversazione in Sicilia* di Elio Vittorini (1937-38); *fotografia* (35mm, Kodak XX, b/n, 1:1.37): Willy Lubtchansky; *suono*: Jean-Pierre Duret, Jacques Balley; *missaggio*: Louis Hochet; *musica*: Beethoven; *montaggio*: Huillet-Straub.
Interpreti: Gianni Buscarino (*Silvestro, il figlio*), Angela Nugara (*la madre*), Vittorio Vigneri (*l'arrotino*), Giovanni Interlandi (*il Gran Lombardo*), Giuseppe Bontà (*il catanese*), Simone Nucatola (*Coi Baffi*), Ignazio Trombello (*Senza Baffi*), Mario Baschieri (*il vecchietto*), Carmelo Maddio (*il venditore di arance*), Angela Durantini (*sua moglie*).
Produzione: Straub-Huillet, Martine Marignac per Pierre Grise Productions (Parigi), Centre National de la Cinématographie (Parigi), Enzo Porcelli per Alia Film (Roma), Istituto Luce (Roma); *durata*: 66'; *distribuzione per l'Italia*: Istituto Luce.
Prime proiezioni pubbliche: Parigi, 23 febbraio 1999 (Cinémathèque Française) e Festival di Cannes, maggio 1999 ("Un certain regard").
Riprese: Sicilia (porto di Messina, linea ferroviaria Messina-Siracusa con una sosta a Catania, Grammichele) per gli esterni, Buti (Pisa) per gli interni, maggio-giugno 1998.
Nota. Lo stesso testo, con lo stesso titolo e gli stessi attori, è stato messo in scena da Huillet e Straub al Teatro Francesco Di Bartolo di Buti il 4, 5 e 6 aprile 1998.
Il film esiste con due montaggi lievemente diversi: il primo con titoli di testa e di coda e sottotitoli in francese, il secondo con titoli

Psycho da Hitchcock a Van Sant

Giorgio Tinazzi

Ci sono alle volte dei casi, nei percorsi dei linguaggi espressivi, che assumono un rilievo sintomatico del tutto indipendente dal valore estetico, perché mettono in evidenza alcune problematiche latenti (e magari diffuse), e perché radicalizzano tensioni o tendenze che si vanno progressivamente esprimendo in un momento o in un contesto storico. Non serve quindi, o serve poco, di fronte a *Psycho* di Gus Van Sant chiedersi se valga o quanto valga rispetto al modello hitchcockiano; trattandosi di un caso quasi o probabilmente unico nella storia del cinema («non era mai stato fatto» ha detto il regista) può essere piuttosto utile chiedersi quali meccanismi abbia messo in atto nei confronti dell'"originale" e quali richiami contenga a considerazioni non limitate al caso singolo (la sintomaticità, appunto).

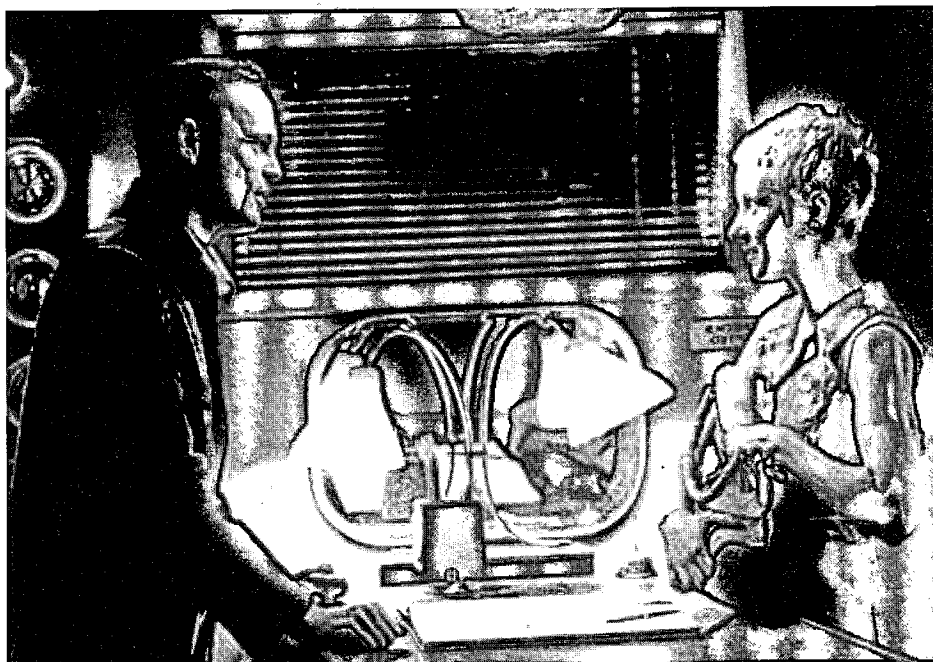
Scartiamo preliminarmente due ipotesi; una perché probabilmente troppo complessa o azzardata, e cioè che si abbia a che fare con un gioco sottile sul procedimento del *doppio*, trattandosi della duplicazione di un film sullo sdoppiamento della personalità; l'altra, troppo semplice, che ci troviamo di fronte ad una imitazione, dal momento che questa presuppone l'adeguamento ad un modello e non un suo calco. Il termine che si è più usato nelle recensioni è quello di rifacimento; ma questo presuppone la presa a prestito di un impianto o di uno schema narrativo. È il caso di *A Perfect Murder* (*Delitto perfetto*) di Andrew Davis (ancora Hitchcock, e lo stesso anno...), e il fatto che tale ripresa sia malamente gestita non sposta il discorso. Quando non è banale il rifacimento gioca, e può giocare sottilmente, con persistenza e variazioni, muovendosi all'interno di un duplice "piacere del testo": quello dell'autore, che trova nell'originale assonanze, richiami o addirittura convergenze (l'identico nel diverso, insomma), e quello dello spettatore, che si cimenta col gusto della riconoscibilità, chiamando in causa la sua memoria. Ma *Psycho* non ha variazioni, se non marginali e, dal punto di vista non estetico, ininfluenti.

Ciò non toglie che, nella radicalità della sua proposta, ci richiami ad un principio generale oggi più che mai significativo: agire con i linguaggi, o sui linguaggi, comporta sempre la necessità di confrontarsi con una eredità; fare, insomma, è sempre anche rifare. Ogni testo, si sa, rinvia ad altri testi, sia

Anthony Perkins e Janet Leigh in *Psycho* di Alfred Hitchcock

per chi scrive che per chi legge, in quell'"andirivieni" di cui parla Calvino in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Così avviene per le immagini; penso valga la pena ricordare Wölfflin quando ha affermato che una immagine deve più ad altre immagini precedenti che all'osservazione della natura da parte del suo autore. Di conseguenza, anche ogni lettura (o visione) rimanda alla memoria, individuale e collettiva, al deposito nel tempo.

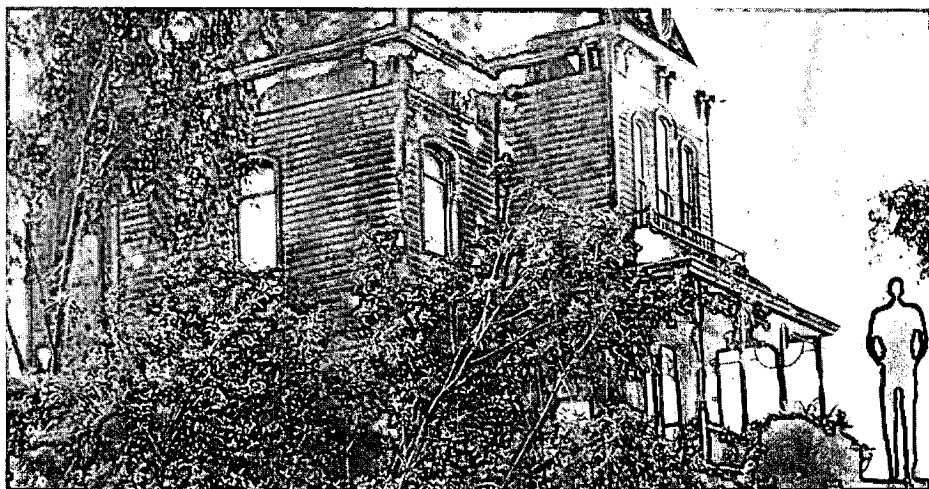
Questo richiamo vale in particolare in quest'epoca di manierismo, o neomanierismo, diffuso, intenso anche, e soprattutto, come tramonto dell'idea di "autenticità" del prodotto artistico, cui si sostituisce la concezione dell'opera come ripresa o "variazione organizzata". Di fronte al già tutto scritto e rappresentato non resta che inventariare, collegare frammenti, riordinare diversamente. «Sono persuaso che noi attraversiamo un periodo manierista, concetto che preferisco a quello di post-moderno», ha detto Peter Greenaway, che di attività rifacitoria se ne intende. E anche Woody Allen, con la metafora del camaleontismo, avrebbe non poco da dire. L'arte pop è sullo sfondo ad indicarci pratiche in atto o possibili.

Ma Gus Van Sant non riordina *diversamente* più testi, non rifà; il suo orizzonte sembra allora differente. Se non altro, con la sua sofisticata subalternità ad un solo precedente, ci suggerisce la labilità, specie oggi, di alcuni concetti diffusi, imitazione e copia, riproduzione e rivisitazione, rifacimento e ricalco. È soprattutto la nozione di identità del testo che torna però ad essere messa in discussione, e ciò avviene in un'epoca in cui sembra configurarsi

Vince Vaughn e Anne Heche in *Psycho* di Gus Van Sant

una vera e propria "fuga dal testo": occorre ricordare in questo senso la serialità, specie quella televisiva?

Cercando di andare più particolarmente dentro a certi meccanismi di quest'aria del tempo di stampo manierista, ci si imbatte in un'operazione diffusa, quella del citazionismo. Proviamo a partire da una definizione, quella di Morawski[1], secondo la quale «la citazione è la riproduzione letterale di un testo verbale di una certa lunghezza, e di una serie di immagini, note, suoni, movimenti, o una combinazione di tutti o alcuni di questi elementi con un testo verbale, in cui ciò che viene riprodotto forma una parte integrante di un'opera, e può facilmente essere staccata dal nuovo tutto in cui è incorporata»; *Psycho* potrebbe essere una citazione paradossalmente coincidente con il nuovo testo? Parrebbe di no, se si considerano i due fattori che, stando alla definizione, sembrano essere inerenti alla citazione: il lavoro di scarto e di conservazione del testo citato, e l'inserimento in un altro contesto espressivo che ne altera, e può alterarne, il significato originario. Parrebbe però di sì se si accetta il paradosso di Pierre Menard, personaggio di Borges[2], la cui «ambizione mirabile era di produrre alcune pagine che coincidessero – parola per parola e riga per riga – con quella di Miguel de Cervantes». Un *Chisciotte* parziale ma identico: l'identità totale di Gus Van Sant non cambierebbe i connotati dell'operazione citazionistica. Solo che Pierre Menard avrebbe fatto lo *stesso* testo, Van Sant non lo ha fatto perché non poteva farlo; il cinema, si sa, è un linguaggio e non una lingua, la "coincidenza" richiede un vocabolario e una sintassi.

A fianco:
Vince Vaughn
in *Psycho* di Gus Van Sant

In basso:
Anthony Perkins
in *Psycho* di Alfred Hitchcock

La strada che abbiamo imboccato si rivela allora piena di ostacoli. Torniamo quindi al rapporto con l'originale. Si può notare che il film di Hitchcock è un film di culto, valorizzato col tempo; a tal punto che l'unico "omaggio" radicale è sembrata la copia. Che come tale andrebbe inserita idealmente (e praticamente) nella mostra-tributo che quest'anno al regista inglese ha dedicato il Museum of Modern Art di New York. Un omaggio, quello di Van Sant, che può considerarsi anche un furto, «il *sampling* sarebbe insomma un "prelievo d'aura", la cui motivazione sembra essere ad un tempo magica e commerciale»[3]. Una sorta di liberazione, per distruzione, dall'Autore-padre, o un rinnovamento ciclico del processo di caduta dell'*aura*: non aveva prodotto questo fenomeno il cinema in quanto tecnica della riproduzione? La nozione di autore, da tempo in crisi, riprende forza proprio per la cancellazione per sovrapposizione dell'opera originale di uno dei registi che della "politica degli autori" è stato un emblema (Truffaut insegna). O

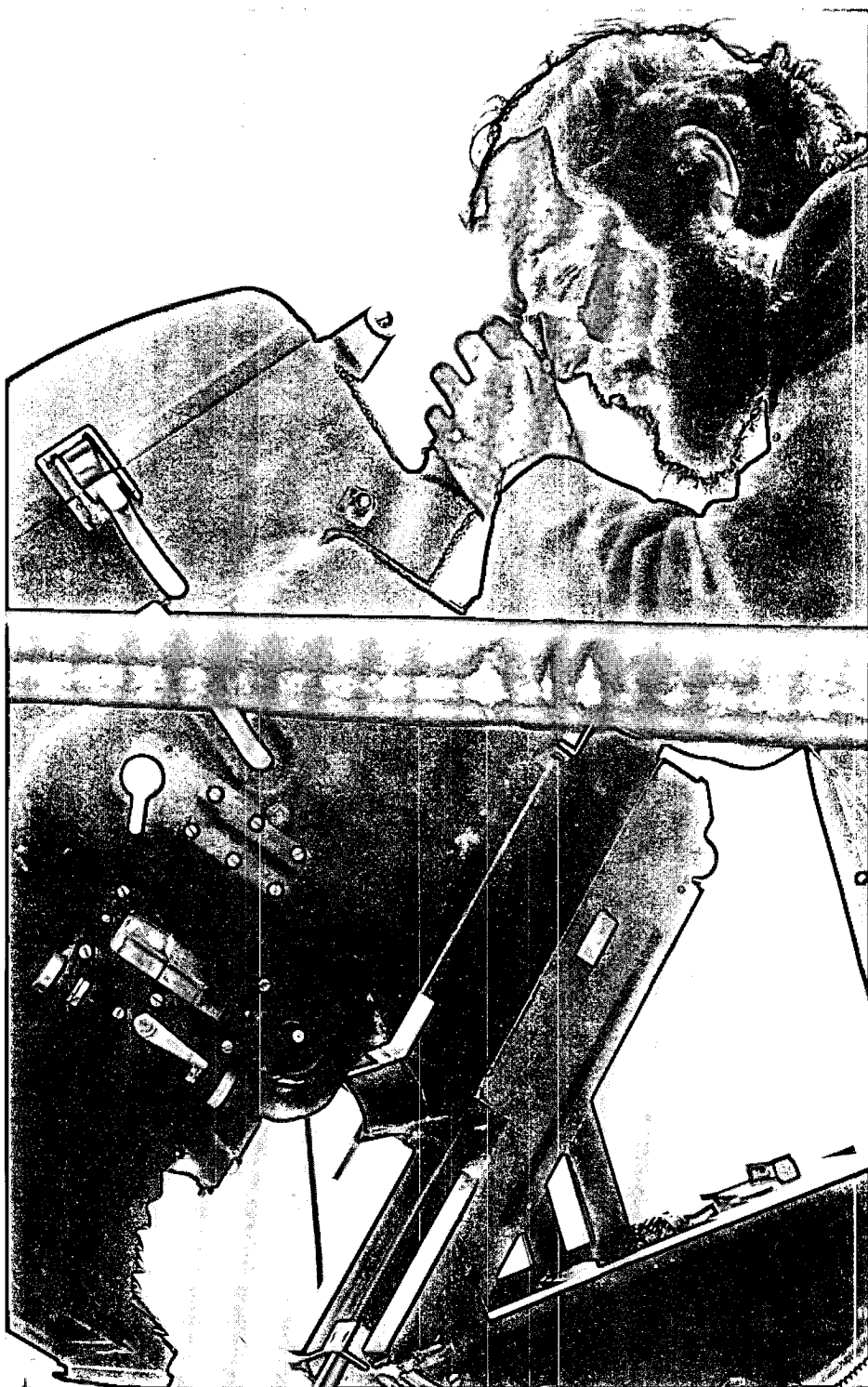
forse, altra faccia della medaglia, è una forma – paradossale sin che si vuole – di conservazione dell'originale; la traduzione (cominciamo a chiederci se *Psycho* di Van Sant è questo) è una forma di sopravvivenza delle opere, come ci ha ricordato proprio Benjamin. Si tratterebbe però di una di quelle cattive forme di conservazione-restauro che in passato hanno conosciuto una certa fortuna, per lo più con l'aggiunta di colori (proprio come in Van Sant). Per restare nel campo più specifico, potrebbe trattarsi di un'azione di rimodellamento simile a quella che fa il protagonista di *Vertigo* (*La donna che visse due volte*) con il corpo di Kim Novak.

Sia pur per rimodellamento esterno si avrebbe così un rilancio dell'originale; lo stesso Van Sant ha dichiarato che suo intento era quello di invitare i giovani che, se vedono il film di Hitchcock lo vedono in televisione, a godersi il grande schermo, sottraendo quindi la fruizione al consumo indifferenziato. Ma l'intento, se pur c'era, è in buona parte illusorio, perché lo spettatore odierno continuerà per lo più a vedere Hitchcock in videocassetta. E non essendo, generalmente, cinematograficamente acculturato, potrà confondere i due film, il prima e il dopo, il vero e il falso.

Quest'ultimo termine non viene fuori a caso, perché "*Psycho* 98" può considerarsi un falso, e ci richiama allora un tema suggestivo, quello dell'inerenza della contraffazione all'operazione artistica; «ogni regista è un falsario» ha detto – ancora – Peter Greenaway, che su questo argomento è un esperto. Un film di scarso peso come quello di Van Sant serve allora a rimettere in circolazione nozioni non banali che hanno avuto fortuna, come quella dell'opera d'arte come furto, o come plagio organizzato; andando fino in fondo a questo percorso si arriva a teorizzare la mistificazione come passaggio necessario della "creazione". Solo che proprio "*Psycho* 98" ci fa intendere l'impoverimento di questa concezione, perché alla complessa macchinazione della mistificazione si è sostituita l'esile operazione della copiatura, che ha ben poco di dionisiaco.

La complessità di proposte da cui si era partiti si va dunque restringendo, ma non perciò perde di interesse. Perché il campo che si va circoscrivendo è quello della traduzione, ed è tutt'altro che un campo di facile accesso. In questo caso si tratta (si tratterebbe) di una traduzione nello stesso linguaggio; è un'operazione che, proprio recentemente, si è fatta in letteratura a proposito di alcuni "classici". Si trattava però di testi antichi; e ciò potrebbe significare, ancora una volta, che i tempi storici del cinema sono molto accelerati, e che è già "antico" un testo di quarant'anni fa.

---

1. La ricavo da Francesco Spagnolo Acht, *Il ballo del camaleonte*, CUEM, Milano, 1999.
2. *Pierre Menard, autore del Chisciotte*, in *La biblioteca di Babele*, Einaudi, Torino, 1955.
3. Jacqueline Nacache, *Comment penser les remakes américains?*, «Positif», 460, giugno 1999.

Stanley Kubrick

Kubrick, Freud e la coazione a ripetere

Sandro Bernardi

In principio era Freud

Che Kubrick conoscesse Freud è fuor di dubbio; lo si ricava da tutta la sua opera, ma basterebbe anche solo quell'accenno al Perturbante che il regista lascia cadere nell'intervista con Michel Ciment, a proposito del film *The Shining*: «Nel suo scritto sul perturbante Freud affermò che il perturbante costituisce l'unica sensazione che si provi con maggior forza sia nell'arte che nella vita»[1].

Questo lavoro vorrebbe essere un'illustrazione di tale dichiarazione, per mostrare come in essa siano contenuti implicitamente molti tratti fondamentali della poetica e dell'estetica kubrickiana, e come il Perturbante potrebbe essere considerato il motivo costante, tematico e stilistico, di tutta l'opera di un autore che, curiosamente, ha fatto il percorso inverso a quello di molti suoi colleghi, emigrando dall'America all'Europa per guardare alla sua casa da un punto di vista lontano.

La prima volta che Freud utilizzò il termine «coazione a ripetere» ovvero *Wiederholungszwang* (Wiederholung = ripetizione, Zwang = coercizione) probabilmente non pensava quanta importanza avrebbe avuto poi nella teoria delle nevrosi e nelle sue riflessioni sull'arte, anche se appare subito chiaro che questo tema lo interessa molto. Lo troviamo già chiaramente in un breve scritto del 1914, *Ricordare, ripetere, rielaborare*. Qui Freud osserva che il soggetto analizzato non ricorda nulla degli elementi che ha rimosso, piuttosto potremmo dire che li «mette in atto», ovvero riproduce questi elementi sotto forma non di ricordi, ma di azioni, li ripete senza rendersene conto. La ripetizione è legata quindi alla rimozione e al ritorno del rimosso. Più avanti nello stesso scritto Freud osserva che la coazione a ripetere si manifesta come tentativo di sfuggire alla terapia psicoanalitica; quando viene invitato a parlare per libere associazioni, il paziente sostiene che non gli viene in mente nulla. Freud dice anche, subito dopo, che la «traslazione» (*Uebertragung*, che poi avrebbe chiamato «transfert») rappresenta un elemento della ripetizione, e «la ripetizione è la tra-

slazione del passato dimenticato»[2]. Qui, come vediamo, la ripetizione è direttamente connessa alla traslazione, che viene presentata a sua volta nei termini puri e semplici di una *metafora*: il paziente riproduce con il medico una situazione rimossa e dimenticata, ma sempre in forme e in situazioni apparentemente diverse, e il lavoro del medico consiste appunto nel saper riconoscere, dietro l'apparente diversità, la riproduzione di un modello. La normale nevrosi quindi si trasforma in nevrosi di traslazione, e da essa il malato può guarire, con il lavoro del medico che l'aiuta a riconoscerla. Osservo, fra parentesi, che in seguito Freud abbandonò questa sicurezza circa la guarigione del malato, mantenendo però la teoria della traslazione.

Il processo delineato qui da Freud può apparire un po' sbrigativo, ma quello che mi sembra interessante è che fin dall'inizio appare un rapporto molto stretto fra coazione a ripetere, traslazione e metafora (o spostamento).

Più tardi, nel 1919, Freud scrive *Il perturbante* (*Das Unheimliche*), un saggio studiatissimo non solo per la teoria della nevrosi, ma soprattutto per le teorie estetiche. In questo breve lavoro, egli inizia le sue riflessioni parlando dell'arte in generale e dell'estetica come «teoria della qualità del nostro sentire», per sottolineare come il Perturbante sia un elemento comune alla sfera estetica e a quella psicoanalitica. Dopo avere esaminato il significato del termine in base ad alcuni dizionari, in particolare quello di Sanders su cui tornerò più avanti, collega il Perturbante con la ripetizione e racconta l'episodio, capitato a lui stesso, della strada malfamata di Vienna in cui, pur cercando di scansarla, finiva per ritrovarsi continuamente:

> Nell'inconscio psichico è riconoscibile il predominio di una coazione a ripetere che procede dai moti pulsionali: questa coazione dipende probabilmente dalla natura più intima delle pulsioni stesse, è abbastanza forte da imporsi a dispetto del principio di piacere, fornisce a determinati aspetti della vita psichica un carattere demoniaco, si esprime ancora assai chiaramente negli impulsi dei bambini in tenera età e domina una parte di ciò che avviene durante il trattamento analitico dei nevrotici. L'insieme di queste considerazioni ci induce a supporre che sarà avvertito come elemento perturbante tutto ciò che può ricordare questa profonda coazione a ripetere[3].

A queste considerazioni, Freud fa seguire la spiegazione che il Perturbante non è l'apparizione di una cosa nuova per il malato, ma è invece qualcosa che un tempo era molto familiare a lui, e che poi è rimasto sepolto nell'inconscio a causa del processo di rimozione. Il perturbamento in sostanza è generato dalla coazione a ripetere, dal ritorno di elementi e di stati o situazioni inconsci che appaiono alla coscienza come cose nuove e non nuove nello stesso tempo. Infatti, esaminando il dizionario di Sanders, Freud nota subito che una delle caratteristiche dell'aggettivo tedesco *heimlich* è il fatto che lo si può facilmente scambiare con il suo

contrario *unheimlich*. Non solo *heimlich* è il contrario puro e semplice di *unheimlich*, ma *heimlich* è nello stesso tempo *heimlich* e *unheimlich*. Commentando una citazione di Gutzkow: «Noi lo chiamiamo unheimlich. Lei lo chiama heimlich», Freud osserva appunto che «la parola heimlich, fra le molteplici sfumature del suo significato, ne mostra anche una che coincide con il suo contrario, unheimlich». La prima parte di questo scritto sul Perturbante si conclude con la seguente osservazione:

> Heimlich è un termine che sviluppa il suo significato in senso ambivalente, fino a coincidere in conclusione con il suo contrario: unheimlich[4].

Anche secondo Schelling infatti, continua Freud, «unheimlich è tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere nascosto, segreto, e che invece è affiorato».

Insomma, il Perturbante è un paradosso in cui si trova una caratteristica e anche il suo contrario; è un sintomo ma è anche una qualità. Potremmo dire, con le parole delle streghe di Macbeth, che «il bello è brutto e il brutto è bello».

In questo rapporto che Freud individua con tanta chiarezza e certezza fra *heimlich* e il suo contrario, o fra *heimlich/unheimlich* e coazione a ripetere, si trovano contenuti i principi fondamentali della poetica kubrickiana e, forse, anche la sua visione del mondo. Tutta l'estetica kubrickiana, infatti, tutto il suo stile e, conseguentemente, anche la sua visione del mondo sono fondati su una serie di paradossi che cercherò di mettere in luce.

In Kubrick tutto è vecchio e nello stesso tempo tutto è nuovo; tutto è fresco, giovane, e nello stesso tempo tutto è arcaico, consumato. Come osserva Ruggero Eugeni, Kubrick cambia i nostri occhi «in un andirivieni di immagini impossibili», «porta lo spettatore alla rottura delle sue abitudini percettive normali»[5]. Ma nello stesso tempo potremmo dire anche il contrario, che questa rottura della percezione sfocia nella forma più classica della rappresentazione occidentale: la prospettiva.

Kubrick e la coazione a ripetere

La ripetizione, com'è stato detto più volte, è la forza dello stile kubrickiano; ripetizioni e variazioni sono il nucleo del suo modo di raccontare. Osservare che il suo stile è costruito sulla ripetizione non è certo una novità. Ne hanno parlato Ciment, Costa, Nelson, Cherchi Usai[6]. Non si può aggiungere quindi molto di nuovo. Come ha notato Ciment, da un film all'altro le stesse forme stilistiche si inseguono, sembrano riprendersi, citarsi. Ma in effetti è molto di più di una vertigine di ripetizioni, simmetrie, autocitazioni. Kubrick lavora continuamente su certe forme stilistiche, sceniche o narrative, elaborandole come all'infinito in tutti i suoi film.

Questo procedimento è differente dalla forma musicale delle *variazioni* perché, se nelle variazioni si enuncia fin dall'inizio un tema, per poi elaborarlo e trasformarlo, qui invece non c'è un motivo originario e le riprese dello stesso motivo sono accuratamente mascherate e confuse nell'intreccio. Non abbastanza mascherate, tuttavia, perché non le si possa notare. Non c'è un motivo iniziale, originario, ci sono solo variazioni senza centro. Lo stile di Kubrick appare fondato proprio sul motivo del Perturbante, ovvero della ripetizione mascherata. Inoltre, egli inserisce delle ripetizioni nelle ripetizioni, ottenendo, come vedremo, una specie di ripetizione al quadrato.

In primo luogo, di ripetizione si può parlare su due piani differenti: riprendendo la partizione di Hjelmslev, si può distinguere una ripetizione nelle *forme del contenuto* e una nelle *forme dell'espressione.*

Consideriamo il primo tipo: ripetizione nelle forme del contenuto, che riguardano le strutture dei racconti. Fin dai primi film, la forma-modello del racconto kubrickiano è basata sulla ricorrenza di situazioni e figure analoghe, quando non addirittura della stessa situazione: è il motivo del doppio, non solo nei personaggi, ma anche nella messa in scena. Il pugile di *Day of the Fight* ha un fratello gemello che vive con lui tutta la giornata prima del combattimento. Nel film *The Killing* (*Rapina a mano armata*), la partenza della settima corsa, momento in cui si svolgerà il colpo, viene mostrata quattro volte da un differente punto di vista, e anche la scena della rissa nel bar viene ripetuta da un diverso punto di vista.

Ma un vero e proprio *tour de force* sul tema del doppio è quello che troviamo in *Lolita*, dove il personaggio di Quilty (Peter Sellers) si moltiplica per quattro: se stesso, il finto poliziotto, il finto professore e il misterioso inseguitore. Quilty è una vera e propria incarnazione del Perturbante. È qui che Kubrick acquista piena coscienza della propria poetica (la ripetizione) che diviene anche una forma stilistica. Sia per le sue continue apparizioni, sia per il modo in cui appare a Humbert, Quilty è il protagonista del film o, meglio, lo è in quanto ombra di Humbert. La maggiore innovazione di Kubrick rispetto al romanzo consiste infatti nell'avere spostato il centro di attenzione da Humbert a Quilty, ovvero dal protagonista alla sua ombra.

Humbert incontra Quilty per la prima volta a una festa della scuola di Lolita, lo vede solo ballare con sua moglie Charlotte, da una certa distanza. Lo ritrova più tardi nell'albergo "I cacciatori incantati", nella scena del portico, che vale la pena di esaminare: Quilty gli parla nascosto nell'ombra, dice di essere un poliziotto capitato lì per un congresso, e gli fa uno strano discorso. Due ripetizioni appaiono innestate una sull'altra: la prima è la ricomparsa di Quilty, che solo noi possiamo riconoscere, la seconda riguarda le parole da lui pronunciate. Anche la messa in scena suggerisce una situazione psicoanalitica: la penombra del portico, Humbert seduto

Dall'alto in basso:
I quattro ruoli di Peter Sellers in *Lolita.*
1. Quilty,
2. Quilty/poliziotto,
3. Quilty/professore,
4. Quilty/inseguitore misterioso
(nell'automobile che James Mason e Sue Lyon
guardano dallo specchietto retrovisore)

che cerca di vedere in faccia Quilty ma non ci riesce, come se stesse conversando con un fantasma. La seconda ripetizione consiste nel ricorrere ossessivo di una serie di parole che alludono proprio al carattere anomalo del rapporto fra Humbert e Lolita. Ma, poiché in questa scena Kubrick ha introdotto notevoli cambiamenti rispetto alla sceneggiatura di Nabokov, un confronto fra le due può essere utile a comprendere l'apporto del regista.

Anche nella sceneggiatura dello scrittore, Quilty entrava e si nascondeva nell'ombra, ma la conversazione era brevissima, costruita su alcune assonanze, giochi molto brillanti che però non avevano niente a che fare con il Perturbante.

NABOKOV:

QUILTY'S VOICE: Where the devil did you get her?

HUMBERT: I beg your pardon?

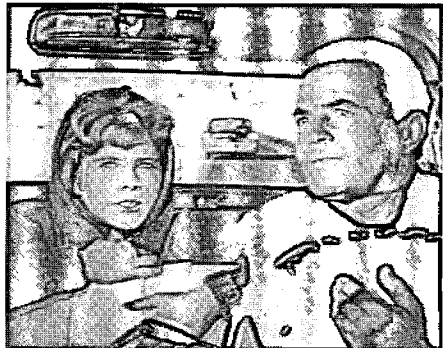
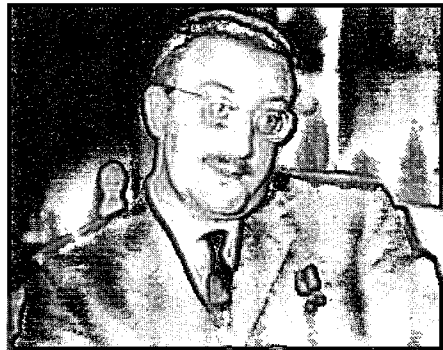
QUILTY'S VOICE: I said: the weather is getting better.

HUMBERT: Seems so.

QUILTY'S VOICE: Who's the lassie?

HUMBERT: My daughter.

QUILTY'S VOICE: You lie – she's not

HUMBERT: I beg your pardon?

QUILTY'S VOICE: I said: July was hot. Where's her mother?

HUMBERT: Dead.

QUILTY'S VOICE: I see. Sorry. By the way, why don't you two lunch with me tomorrow. That dreadful crowd [il congresso dei poliziotti] will be gone by then.

HUMBERT: We'll be gone, too. Good night.

QUILTY'S VOICE: Sorry. I'm pretty drunk. Good night. That child of yours needs a lot of sleep. Sleep is a rose, as the Persians say. Smoke?

HUMBERT: Not now.

CUT[7]

Nella sceneggiatura il primo incontro si consuma così, rapidamente. Nel film invece la conversazione fra Humbert e Quilty è più lunga, insistente e tenebrosa. Le espressioni ricorrenti sono molte: «suspicious», «little lovely girl», «normal guy». Sellers parla in fretta, affannosamente, da ubriaco, mangiandosi gran parte delle parole ma così fa anche in modo che Humbert, e lo spettatore con lui, ricevano l'impressione di continue insinuazioni. Sellers affoga il suo interlocutore sconcertato in un profluvio di parole, manifestando però anche una certa sofferenza, come se cercasse disperatamente di sottrarre la sua mente alla confusione dell'alcol e Lolita a Humbert:

KUBRICK:

QUILTY: Hallo... Hallo...

HUMBERT: Are you addressing me? I thought perhaps there was someone with you...

QUILTY: No. Not really. There was someone with you! No. I don't mean that's an answer! Ha! Ha! What I really meant was that I went here right now on my own. I mean... I know a lot of people just like you...

HUMBERT (imbarazzato): Well... I wouldn't like to disturb you and leave you alone, if you preferred...

QUILTY: No... You don't have really to go at all. I like it. You know... I've got impressioned you wonna leave but you don't like to leave because maybe you think I think it looks suspicious, maybe because I'm a policeman. You don't have to think that, because I haven't really got a suspicion mine at all. I look suspicious myself. A lot of people thinks I'm suspicious [...] But tell me some other thing. I couldn't help to note, when you checked-in, you know, it's a part of my job, I note these human individuals... I noted your face... I said to myself, when I saw you, I said: This guy has a most normal looking face I've ever seen in my life...

HUMBERT (sempre più imbarazzato): That's very nice of you to say that...

QUILTY: Not a bit. Not a bit. It's great to see a normal face, because I'm a normal guy. It would be greater two normal guys like us to get together and talk about world advance in normal such a way...

HUMBERT: Well... There is nothing I would like better than that. But I don't have much time.

QUILTY: Oh! It's a pity, because... May I really say another thing to you? It's really on my mind... I've been thinking quite a lot. I noticed when you checked-in there was a lovely little girl with you. She was really lovely... As a matter of fact she wasn't so little... I think she

Dall'alto in basso:
Peter Sellers e James Mason
nella scena ambientata all'albergo
"I cacciatori incantati" (*Lolita*)

was fairly tall... well I mean that she was really lovely... I wish I had a lovely, pretty, tall, small, little girl like that, I mean...
HUMBERT: A little... that was my daughter...
QUILTY: Your daughter, Gee! It's great to have a lovely, tall, pretty, little, small girl like that [il monologo prosegue in modo sempre più indiscreto fino a che Humbert si alza irritato].

Come si vede chiaramente, Quilty parte con un tono leggermente aggressivo ma poi si va impigliando in un ginepraio di contraddizioni, fra malizia e libidine, fra allusione e lascivia. Basti considerare la serie di aggettivi, dove Lolita diventa una: «lovely, pretty, tall, small, little girl» alta e bassa, piccola e attraente nello stesso tempo, insomma un cumulo di contraddizioni.

La scena prosegue ancora con Quilty che sottopone Humbert a un vero e proprio interrogatorio, ma nello stesso tempo fornisce da solo le risposte che vuole, parlando sempre da ubriaco, fra il disagio e lo scherno. È il momento di maggiore agitazione di Quilty, e il ricorrere delle stesse parole, come «normal guy», ripetute fino all'ossessione, lascia comprendere il gioco pericoloso e ambiguo che

sta conducendo. Nella sceneggiatura di Nabokov c'è invece solo una curiosa *mise en abyme* della storia: un certo dottor Braddock spiega ai convegnisti la leggenda di un cacciatore che crede di avere catturato una ninfa e di averla ipnotizzata, mentre in effetti è stata lei a sedurlo mettendolo in una specie di transe.

La messa in scena kubrickiana è molto semplice e oltremodo simbolica: si tratta praticamente di un solo piano d'insieme (PI, un master shot in profondità di campo) in cui sono stati inseriti dei primi piani e delle soggettive. Tutti e due i personaggi guardano verso di noi: Quilty sta vicino, in primo piano, e dà le spalle a Humbert, che è sul fondo e guarda verso il suo interlocutore, cercando di capire chi è. Lo spettatore quindi si trova diviso: da una parte sa chi è Quilty, lo può vedere, dall'altra s'identifica con Humbert, che guarda, guarda e non riesce a vedere niente. Quilty è in una posizione letteralmente ambigua, perturbante, noto e sconosciuto. La scena poi, iniziata con l'ingresso di Quilty, termina in modo simmetrico con l'uscita di Humbert. Forse vale la pena di schematizzare il montaggio, che è pieno di simmetrie e di rime:

1) PI: Humbert è seduto sulla sdraio in fondo, Quilty entra. Con un leggero carrello avanti la cinepresa si accosta al parapetto, dove Quilty va ad appoggiarsi: per tutta la scena i due personaggi rimangono allo stesso posto.

2) PP: Humbert che guarda
3) SOGGETTIVA: Quilty di spalle

4) PP: Humbert che guarda
5) PI: come sopra

6) PP Humbert che guarda
7) SOGGETTIVA: Quilty di spalle

8) PI: come sopra

9) PP: Humbert che guarda
10) PI: come sopra
11) PP: Quilty
12) PP: Humbert
13) PP: Quilty
14) PP: Humbert
15) PP: Quilty

16) PI: come sopra, Humbert si alza e rientra nell'albergo.

La sequenza, come si vede anche dalla partizione che ho fatto, è costruita come due strofe. L'inquadratura n. 8 è la più lunga e si trova esattamente a metà, dividendo così la sequenza in due parti uguali. Nella prima ci sono due costrutti soggettivi (n. 2-3 e n. 6-7: vedente-visto) divisi da un piano d'insieme identico a quello iniziale e a quello finale. Nella seconda invece la successione dei PP (n. 11-12-13-14-15) suggerisce un falso gioco di campi-controcampi, come se i personaggi stessero uno di fronte all'alto, mentre non è così, e il PI all'inizio e alla fine sigilla il tutto. La struttura rimata del montaggio crea una serie di incontri mancati, illusoria e frustrante, ponendoci sempre sulla soglia fra un sapere (nostro) e un non sapere (di Humbert), fra un vedere (nostro) e un non vedere (di Humbert).

La rima è una delle forme del Perturbante: il ritorno di un suono dentro un'altra parola, di un'immagine sotto forma leggermente diversa, è una ripetizione mascherata ma anche sottolineata, il ritorno di una cosa che è e non è la stessa.

Kubrick ha qui non solo inventato, ma è risalito, potremmo dire, a una delle fonti del romanzo stesso, cioè a Poe. Infatti la poesia che Humbert citava poco prima a Lolita nello studio, parla appunto del perturbante, dell'eterno ritorno: *Ulalume Ulalume.*

Più avanti Kubrick, affascinato da questo gioco, lo ripete di sua iniziativa. Nella sceneggiatura di Nabokov, Humbert incontra effettivamente Quilty al college di Beardsley, e parla con lui, senza riconoscerlo. Nel film, invece, troviamo un altro mascheramento diabolico. Anche qui la situazione è psicoanalitica e sembra alludere al gioco fra coscienza e inconscio, come se Humbert incontrasse la sua ombra. Quilty gli si presenta nelle vesti di un certo professor Zempf, che parla americano con accento tedesco, si fa trovare in casa di Humbert al buio e lo minaccia di un'indagine sulla sua vita privata, promettendo però di aiutarlo, se lascia la ragazzina libera di andare alla recita scolastica. È un professore a dir poco anomalo, ma Humbert non si accorge di niente.

Infine, Quilty ritorna sotto forma di fantasma telefonico per stuzzicare di nuovo Humbert nella notte in cui Lolita scappa dall'ospedale. Il mistero rimane tale per Humbert fino a che Lolita quattro anni dopo gli spiega tutto: con il suo visino scialbo e malinconico, con i suoi occhiali da dottoressa, Lolita ormai è diventata una donna, ma ha anche vagamente l'aria di una dottoressa che sta spiegando a Humbert quello che gli è successo. Questo film, infatti, è anche una parodia della psicoanalisi.

Un altro confronto può essere utile, per individuare le possibili fonti di Kubrick. Se consideriamo che *Lolita* è del 1962 e *Psycho* del 1960, non mi sembra inverosimile che Kubrick abbia voluto fare una parodia di Hitchcock: mentre in Hitchcock si tratta di schizofrenia, in Kubrick si tratta

Sue Lyon in *Lolita*

di paranoia, e questa potrebbe essere considerata una specie di parodia della schizofrenia. Anche la conclusione del resto è molto simile: in *Psycho*, infatti, il dottore spiega che Norman Bates si è identificato con la sua vittima, in *Lolita* è la stessa ragazza che spiega a Humbert che tutti quelli che incontrava erano la stessa persona.

Dalla ripetizione al film strutturale

Dopo *Lolita*, Kubrick avvia una chiusura su se stesso, ma non nel senso tradizionale, di ripiegamento, di perdita di energia, o di ripetizione manierata; anzi, nel senso opposto, perché non si abbandona alla ripetizione, ma continuamente la rielabora, ne fa un sistema di ricerca e di approfondimento, per scoprire l'uguale nel diverso e anche il diverso nell'uguale.

La ripetizione diventa lo strumento stilistico ed euristico che Kubrick usa per sviluppare un'opera che è un autentico macrotesto, che rimanda continuamente a se stessa, ma attraverso se stessa mette in mostra tutto il mondo, e soprattutto mette in luce tutto quello che c'è di terribile nell'uomo e negli uomini. L'opera di Kubrick, infatti, da questo film in poi, ha come tema quelle che potremmo definire *le strutture ossessive dell'immaginario.* La ripetizione gli serve per mostrare che il regno apparentemente sconfinato dell'immaginario è di fatto esiguo e poverissimo, ripetitivo e banale, popolato sempre dagli stessi fantasmi: sesso, potere, denaro, violenza...

Nell'opera di Kubrick la ripetizione, in sostanza, assolve una funzione non solo estetica, ma anche significante, come sarcastica radiografia del mondo, illustrazione infinita e interminabile della ripetitività e della banalità dell'immaginario umano e del mondo.

Questa riflessività totale, per cui Kubrick d'ora in poi farà sempre lo stesso film mascherato, è infatti intrisa, oltre che di sarcasmo, anche di una profonda malinconia, in cui si esprime il senso di claustrofobia, di prigionia, di angustia, per la constatazione che, dietro le storie più differenti e i generi più distanti, c'è sempre un grumo di desideri e di immagini strutturalmente analoghi, che concernono appunto poche cose e sempre le stesse.

Il computer Hal 9000, ad esempio, non ha ambizioni molto differenti da quelle del protagonista di *A Clockwork Orange* (*Arancia meccanica*), il quale a sua volta non è che una scimmia mascherata da uomo, e Jack Torrance, come Redmond Barry, vuole entrare in un mondo che gli è vietato. Tutti i personaggi: Stranamore, Alex, Hal, Redmond, Jack hanno ambizioni napoleoniche che li destinano a diventare parodie di se stessi. In questo sono tutti figli di Humbert Humbert, progenitore paranoico. E se Humbert diventa pazzo perché si sente osservato, Hal 9000 invece diventa pazzo perché vede tutto: il suo occhio grandangolare, presente in tutte le stanze, gli conferisce un senso di onnipotenza disastroso. Torrance è sempre sotto l'occhio degli spiriti, e Barry si mette in posa come se sapesse che lo stiamo guardando.

Tuttavia, per evitare l'identificazione con questi personaggi, esiste sempre in ogni film un punto di vista estraneo e lontano, che osserva tutti e tutto; in ciascun film c'è più di una scena che ci trasporta lontano, in una regione siderale da cui li osserviamo impazzire, travolti nel loro delirio. Questo punto di vista, che potremmo chiamare *disidentificante*, usando la terminologia di Octave Mannoni[8], o in modo più tradizionale, *straniamento* (che è la disidentificazione in forma stilistica), è sempre una figura retorica: spesso una soggettiva dal punto di vista di esseri inesistenti o, altre volte, uno zoom indietro che sembra interminabile. Nel primo caso troviamo delle soggettive senza soggetto: il punto di vista degli extraterrestri, in *2001: A Space Odyssey* (*2001: Odissea nello spazio*), corrisponde al punto di vista degli spiriti che guardano e parlano con Jack Torrance in *The Shining*. Queste soggettive senza soggetto sono il punto di forza del Perturbante, poiché ci immettono in una doppia corsia contraddittoria: da una parte sentiamo che lo sguardo di cui siamo partecipi è superiore, dall'altra sentiamo che è mitico, che non è possibile raggiungerlo, poiché si trova oltre l'umano, quindi siamo noi e non siamo noi.

Nell'altro caso, la figura che produce disidentificazione è lo zoom lentissimo, avanti o indietro. Anche qui siamo davanti a un paradosso, poiché con questo movimento (l'inquadratura iniziale di *A Clockwork Orange*, i numerosi zoom di *Barry Lyndon*, o il finale di *The Shining*) sia-

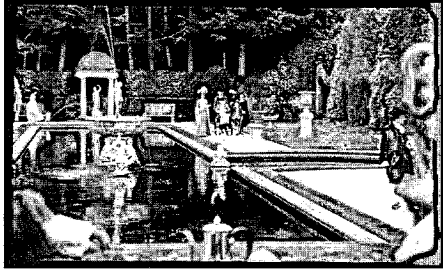
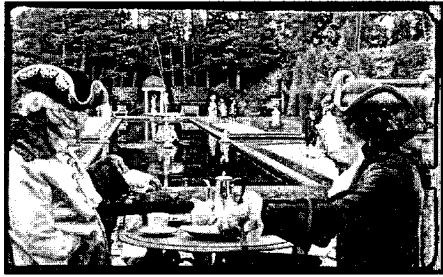
mo vicini e nello stesso tempo lontani, siamo dentro e nello stesso tempo fuori, siamo lì e non siamo lì. In questi momenti, il Perturbante è l'enunciazione, il Perturbante siamo noi.

Con il film successivo a *Lolita*, *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (*Il dottor Stranamore, ovvero: come imparai a non preoccuparmi e ad amare la bomba*), Kubrick riprende il motivo del doppio e della ripetizione, non però sul piano della rappresentazione, e nemmeno sul piano del contenuto, ma su un piano profilmico, nei materiali della rappresentazione: usa lo stesso attore per interpretare diversi personaggi. Sellers è il Capitano Madrake, il presidente degli Stati Uniti Muffley e il Dottor Stranamore; avrebbe dovuto essere anche il maggiore King Kong, comandante dell'aereo, ma il ruolo fu poi affidato a Slim Pickens solo perché Sellers si era infortunato a una caviglia. L'effetto è quello di un gioco metatestuale, in cui Kubrick non solo sbeffeggia l'America, ma deride anche il genere cinematografico usato per sbeffeggiare l'America, cioè la commedia, poiché mette i personaggi contro se stessi, li moltiplica e nello stesso tempo li riduce a meno di quanti sembrino; suggerisce uno strano senso di familiarità e di mascheramento. *Strangelove* è una commedia che deride se stessa: poiché le varie parti sono interpretate dallo stesso attore, il film evita ogni identificazione, ci rigetta continuamente al di fuori della rappresentazione, ci costringe a ripensare il profilmico e la nostra posizione di spettatori. Se l'America è risibile, il film lo è ancora di più, non ci permette di uscire con la soddisfazione di averlo capito, poiché il narratore deride anche se stesso e il suo lavoro di narratore.

Sul filo dei paradossi: critica della cultura occidentale

Comincia qui a chiarirsi il lavoro nei confronti dei generi classici americani: più che un lavoro di destrutturazione, Kubrick mette in atto un lavoro di *risoluzione* dei generi. Per ogni genere che affronta, cerca di realizzare il film finale, che pone termine al genere, non solo svelandone i meccanismi, essenzializzando, come in una serie di radiografie, i personaggi e le situazioni, ma realizzando dei film, per così dire, strutturali, delle forme-contenitori in cui ogni storia sia, oltre che una storia, anche il paradigma di tutte le storie simili. Ogni storia contiene elementi di straniamento che ci respingono al di fuori, e li alterna con elementi di coinvolgimento che ci attirano continuamente dentro la diegesi. Conosciamo tutto e nulla, siamo stupiti dalla novità ma anche dalla ripetizione.

Kubrick parte da un genere particolare, per arrivare a fare o, meglio, a rifare sempre lo stesso film. Inoltre, non aggredisce soltanto i generi ma, attraverso i generi, aggredisce anche le varie branche del sapere umano e della cultura occidentale, smontandoli con le armi di una fi-

Ryan O'Neal (Barry) osserva la famiglia di Lord Bullingdon in *Barry Lyndon*

losofia analitica sottile, che lavora continuamente sul filo dei paradossi. Basta pensare che *A Clockwork Orange* può essere considerato un film contro la violenza ma, con altrettante ragioni, anche un'esaltazione della violenza, e così è successo; e anche gli altri: *A Space Odyssey* può essere considerato una storia dell'evoluzione umana quanto un racconto della mancata evoluzione; i marines di *Full Metal Jacket* si credono in dovere di distruggere tutto quello che è diverso da loro, proprio perché sono i migliori, e quindi per la stessa ragione diventano i peggiori («Io odio il Vietnam!... Non c'è un solo cavallo in tutto il Vietnam! È chiaro che qualcosa qui non funziona!», oppure: «Tieni duro, soldato, dobbiamo tirare avanti fino a che non passa questa mania della pace!»). In *The Shining* poi, quest'ambivalenza raggiunge il vertice, poiché Jack Torrance è pazzo, ma l'ultima inquadratura, dopo la sua morte, quello zoom avanti lentissimo sulla fotografia, ci dimostra che era lui ad avere ragione! Il Perturbante ci pone in quest'aporia senza fine, in questa *epochè*, poiché siamo nello stesso tempo al di qua e al di là della ragione e della storia.

Kubrick osserva anche come nel comportamento umano ogni principio, quanto più giusto, tanto più dia luogo a comportamenti sbagliati. La cultura occidentale si trova in uno stato d'*impasse*: è proprio il suo alto

grado di sviluppo, la sua razionalità, la sua tecnologia che la conducono alla profonda barbarie. Sviluppando nel modo più conseguente la «dialettica dell'Illuminismo», Kubrick ci mostra le contraddizioni della cultura occidentale con una chiarezza pari a quella di Adorno. La nostra pretesa di esportare il modello razionalista ci rende violenti, intolleranti e tribali, più delle tribù che vogliamo eliminare. La sua critica, d'altra parte, non è mai semplicemente distruttiva, come vedremo: Kubrick potrebbe essere considerato un filosofo che pratica una sorta di «impegno scettico», dedicato alla critica della cultura occidentale[9].

Consideriamo il film più rigoroso dal punto di vista della collocazione storico-geografica, ambientato nel '700 inglese e nella guerra dei Trent'anni, *Barry Lyndon*. Possiamo tuttavia vedere facilmente che questo film usa il '700 per illustrare la crisi dell'uomo moderno[10]. I personaggi si comportano in modo siderale, astratto e rituale da far pensare a una messa in scena di cui sono consapevoli[11]. Tutto si ripete ciclicamente, tutto accade come se fosse già accaduto, o come se dovesse inevitabilmente accadere. Riprendendo un genere poco diffuso al cinema come il *Bildungsroman*, Kubrick fa in modo che il *racconto di una vita* diventi *il racconto della vita*, in cui la storia di Barry, nella sua parabola di ascesa e decadenza, è semplicemente un paradigma di tutte le storie e di tutte le vite. Infatti, non c'è niente di settecentesco nelle sue maniere, tutti i tratti caratteristici del personaggio di Thackeray sono stati eliminati: la spacconeria, il suo fare arrogante e saccente, la sua simpatica ignoranza pretenziosa (nel romanzo lo sentiamo parlare con Samuel Johnson di «Aristotele e Plutone») sono scomparsi. Il personaggio di Kubrick somiglia invece molto, moltissimo, a quei gentiluomini fra i quali cerca invano d'inserirsi, è uno di loro ma non può esserlo, anzi spesso è più signorile, più elegante, certamente più coraggioso di loro. Se nel romanzo il capitano Barry è un vigliacco che viene cacciato a bastonate dal legittimo erede, Lord Bullingdon, nel film invece Redmond è un autentico eroe romantico, rinuncia a sparare sul giovane Lord – che è un vigliacco –, si lascia ferire da lui a una gamba e se ne va in cerca di nuove avventure. È quindi lui l'eroe romantico? Siamo davanti a un ribaltamento delle figure? No. Infatti anche questa partenza, che gli conferisce un'aureola di nobiltà spirituale romantica, è subito rovesciata, poiché Barry parte *insieme con la mamma*, particolare grottesco, indizio di un infantilismo atroce, in cui possiamo leggere gli elementi non soltanto di una tragedia, ma anche di una parodia nascosta sotto la prima, e in più anche un'autoparodia da parte dell'autore, che non riuscendo a fare il film che ha sempre sognato, su Napoleone, deve accontentarsi di rappresentare un eroe regredito, un Napoleone che finisce i suoi giorni giocando a carte con la mamma.

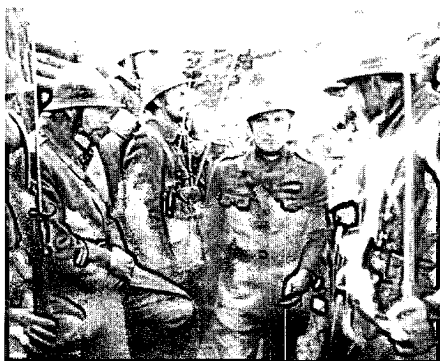
Potremmo a questo punto azzardare una prima definizione dell'opera di Kubrick: si tratta forse di un regista terminale, che ha lavorato alla conclusione della storia del cinema; in ogni genere che affronta riesce a fare l'ultimo film possibile, quello che non solo condensa il genere, ma che lo simbolizza e lo analizza. A partire da *Lolita*, Kubrick affronta la commedia, l'horror, la fantascienza, il film di guerra, il film erotico; con ogni film aspira a risolvere in un genere tutte le potenzialità del cinema, scoprendo, sotto una serie di figure ricorrenti, che la somiglianza è solo l'altra faccia della differenza.

Alcuni esempi di ripetizione/variazione

Posso qui solo accennare a un piccolo inventario delle figure kubrickiane che si fanno carico di rappresentare quest'ambiguità e il senso del Perturbante.

1. Il carrello a serpentina, dietro o davanti a un personaggio, in *Paths of Glory* (la camminata in trincea del generale Mireau e poi del colonnello Dax), o in *A Clockwork Orange* (Alex che cammina nella discoteca), o in *Barry Lyndon* (Bullingdon che avanza nel club dei libertini), e in *The Shining* la lunga corsa di Doc e Jack nel labirinto, ripresa questa volta con la *steadicam*, che è come il perfezionamento di questa figura, poiché coniuga la stabilità del carrello e l'instabilità della macchina a spalla.

2. Una variante del carrello a serpentina è il carrello lineare lentissimo avanti o indietro, coniugato con lo zoom. Lo troviamo anche questo dall'inizio: *Paths of Glory* (la scena della fucilazione), poi *A Clockwork Orange* (la scena iniziale citata del Korova Milk Bar), *Barry Lyndon* dove l'uso di questa figura è addirittura sistematico e programmatico diventando metafora della storia, dello scorrere del tempo. In *The Shining* c'è anche uno zoom che ci permette di passare quasi impercettibilmente dal labirinto in miniatura a quello reale, ovvero dal punto di vista di Jack a quello degli spiriti, ed è ripreso poi nella scena finale in cui la mdp si avvicina alla fotografia di Jack, come un rovesciamento del piano con cui comincia *A Clockwork Orange*. In *Full Metal Jacket*, il carrello indietro illustra uno spazio altrettanto concentrazionario: la camerata dei marines, in una luce e una pulizia asettiche e abbaglianti, vero e proprio contrario del Korova Milk Bar, che era immerso nella notte, da cui spuntavano solo le statuette delle donne nude dispensatrici di latte drogato.

3. Dal carrello-zoom deriva, per accelerazione, l'effetto tunnel, che troviamo per la prima volta programmaticamente nel *Dr. Strangelove*, con il paesaggio che scorre disperatamente sotto l'aereo in volo, e che non mancherà di comparire negli altri film, con il famoso viaggio di Bowman nell'infinito, la corsa in auto di Alex e dei drughi, o la corsa di Doc nel corridoio dell'Overlook Hotel, che lo porta all'incontro con le due gemelle.

Dall'alto in basso:
Kirk Douglas (Dax) passa in rassegna le truppe in *Paths of Glory*;
Leon Vitali (Lord Bullingdon) nel club dei libertini in *Barry Lyndon*

4. Infine, ultimo di questa breve e incompleta lista di figure ricorrenti, lo sguardo in macchina che Kubrick usa spesso come elemento di un «cinema delle attrazioni» eizensteiniano: Frankenstein che si strappa le bende guardando verso lo spettatore (*Lolita*), il feto astrale di *2001* che ruota su se stesso e guarda verso di noi come il marinaio di Ejzenštejn (*Sciopero/Stačka*), la foto finale di *The Shining*, l'intervista ai marines...
Un caso particolarmente forte di risonanza a distanza si presenta nei due film di guerra, *Paths of Glory* (1957) e *Full Metal Jacket* (1987), in cui dopo trent'anni Kubrick filma quasi nello stesso modo l'attacco al formicaio e quello alla città di Hue: lunghi carrelli bassi laterali che seguono i soldati nella loro disastrosa avanzata; anche la postazione del cecchino-donna nel film vietnamita somiglia moltissimo al formicaio imprendibile di *Paths of Glory*: se qui era una sottile fessura in cima a una collina, trent'anni dopo troviamo la stessa fessura in cima a un palazzo di cemento armato. La guerra è sempre la stessa. Ma c'è anche differenza. La varia-

Dall'alto in basso:
Malcolm McDowell (Alex) nel negozio di dischi in *A Clockwork Orange*; la corsa di Jack Nicholson (Jack Torrance) nel labirinto di *The Shining*

zione consiste solo nella maggiore articolazione dei punti di vista, e non è poco: se in *Paths of Glory*, durante l'assalto fallito, ci sono solo carrelli verso sinistra, in *Full Metal Jacket* ce ne sono anche verso destra (scavalcamenti di campo), che producono un senso di smarrimento, di confusione, e infatti poco dopo i marines scopriranno di avere perso la posizione e l'orientamento in quella città deserta. Se in *Paths of Glory* il nemico è sempre invisibile e infinitamente lontano, in *Full Metal Jacket* ci troviamo per tre istanti nel punto di vista del cecchino, ma non sappiamo chi sia, siamo quindi al posto di uno sconosciuto. Ancora una volta siamo noi lo straniero, è l'enunciazione il Perturbante.

Ma queste sono solo alcune indicazioni di lettura per guardare all'opera di Kubrick come un macrotesto, in cui la coazione a ripetere viene trasformata in una poetica e in una forma estetica, e questa a sua volta diventa un modello di rappresentazione del mondo. Potremmo dire, con le parole di un suo collaboratore, lo scenografo

Ken Adam, che «la sua teoria è che non c'è bisogno di spostarsi per studiare la configurazione di un posto»[12], perché le forme del comportamento umano e le contraddizioni sono sempre le stesse in ogni luogo. O potremmo anche dire, con le parole del Manzoni, un altro grande padre inconsapevole della psicoanalisi, che Kubrick è uno di quelli che *piuttosto che cercare lontano, preferiscono scavare vicino*[13].

Il primo paragrafo, *In principio era Freud*, è stato letto all'Università di Trieste, in occasione del seminario *Kubrick e la psicoanalisi*, organizzato dall'Università insieme con La Biennale di Venezia, nel dicembre 1997. Il terzo paragrafo, *Dalla ripetizione al film strutturale*, è stato letto a Roma in occasione del seminario *Kubrick e la regia cinematografica*, organizzato dall'Università di Roma Tre in collaborazione con la Biennale di Venezia, nel gennaio 1998. Gli altri paragrafi sono originali.

1. Michel Ciment, *Kubrick*, Calmann-Lévy, Paris, 1980; trad. it. *Kubrick*, Milano Libri Edizioni, Milano, 1981, p. 200.

2. Sigmund Freud, *Ricordare, ripetere e rielaborare*, in *Opere 1912-1914*, Boringhieri, Torino, 1975, vol. VII, p. 354.

3. Sigmund Freud, *Il perturbante*, in *Opere 1917-1923*, Boringhieri, Torino, 1977, vol. IX, p. 99.

4. Id., p. 85.

5. Ruggero Eugeni, *Invito al cinema di Stanley Kubrick*, Mursia, Milano, 1995, p. 79.

6. Gian Piero Brunetta (a cura di), *Stanley Kubrick. Tempo, spazio, storia e mondi possibili*, Pratiche, Parma, 1985.

7. Vladimir Nabokov, *Lolita: a Screenplay*, McGraw-Hill Book Company, New York, 1983, pp. 105-106.

8. Octave Mannoni, *Il difetto della lingua*, Pratiche, Parma, 1988.

9. Rino Genovese, *La tribù occidentale*, Bollati Boringhieri, Torino, 1995. Partendo dal libro di Adorno e di Horkheimer, Genovese sviluppa la dialettica dell'Illuminismo verso uno scetticismo radicale, ma formula la proposta di un «impegno scettico» come modello di comportamento dell'intellettuale contemporaneo.

10. Per questo rimando al mio scritto e a quello di Paolo Cherchi Usai in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Stanley Kubrick. Tempo, spazio, storia e mondi possibili*, cit.

11. Cfr. Guido Fink, *Kubrick, non raccontare una storia*, «Cinema e Cinema», 9, Marsilio, Venezia, ottobre-dicembre 1976.

12. Michel Ciment, *Kubrick*, cit., p. 214.

13. La frase si trova ne *I promessi sposi*, alla fine dell'episodio della conversa.

The Killing, la geometria e la perdita

Augusto Sainati

Tra le molte immagini spesso evocate a proposito del cinema di Kubrick – cinema dell'adozione e distruzione di forme consolidate, della cronologia che diventa sincronia o multicronia, della topologia che diventa utopia, del genere che degenera –, ve n'è una che ricorre con più frequenza: l'immagine del labirinto[1]. Labirintico il cinema di Kubrick lo è nel suo insieme, come opera totale nella quale è difficile seguire un unico filo rosso che ne permetta la comprensione (la com-prensione). Ma labirintica è anche, più immediatamente e tangibilmente, la forma di alcuni singoli film kubrickiani, costruiti come delicati congegni narrativi votati all'esplosione, al collasso, all'autoimmolazione[2]. La figura del labirinto ha un che di contraddittorio, di imperscrutabile, legata com'è da un lato a un senso di *pienezza geometrica*, di ingabbiamento di un territorio, di sua assoluta commensurabilità, dall'altro all'idea della *perdita*, dello smarrimento, dell'eccedenza vitale che non si lascia ridurre a puro calcolo: il labirinto allude contemporaneamente a percorsi possibili e alla loro impossibilità, e vive di tale doppio rinvio. È dunque una figura produttrice di un *senso di troppo*, di un eccesso semantico. A guardare da vicino, si potrebbe probabilmente constatare che questa duplice valenza – per la quale ciascun termine vive *sull'*altro, oltre che *contro* di esso – rende ragione dell'intero cinema di Kubrick, e della natura conflittuale dei suoi film, che «raccontano storie per mostrare immagini»[3], immagini che sono dense, dialettiche, capaci di contenere in se stesse la negazione di quanto esse stesse paiono affermare (esemplare in tal senso la prima inquadratura di *A Clockwork Orange/Arancia meccanica*, nella quale, a partire da un primo, duro sguardo frontale di Alex/Malcolm McDowell, quasi uno sguardo di sfida allo spettatore, un progressivo allargamento di campo diluisce e quasi rinnega la violenza inscritta in quel primo gesto che in realtà soltanto apparentemente era rivolto in macchina)[4]. Si potrebbero cioè cercare le emergenze di una simile forma-labirinto non solo nelle forme spazio-temporali spesso analizzate – prima fra tutte la struttura dell'Overlook Hotel di *The Shining* e del suo giardino – ma anche nel rapporto, labirintico per l'appunto, talvolta paradossale, nel senso della *para-doxa*, del percorso

contiguo e parallelo, mosso da una logica di sdoppiamento e di apertura del testo, che i film di Kubrick intrattengono con la tradizione, pittorica o cinematografica, visiva o narrativa.

Uno dei campi di tale possibile indagine sarebbe allora quello del rapporto con la tradizione hollywoodiana, quella dei generi e del cinema classico americano: terreno che, essendo contrassegnato da un marchio di linearità che fa ostacolo alla capacità di *détour* del labirinto, permette, per contrasto, alla ricchezza della forma-labirinto stessa di balzare meglio in evidenza. Se infatti il racconto classico corrisponde al punto di massima realizzazione e compiutezza della forma-racconto, di un racconto fondato su un'idea *pitagorica* del bello, per la quale tutto è totalmente leggibile e conoscibile, il racconto labirintico coincide con la complicazione e l'inizio del disfacimento di questa regolarità un po' astratta, tipica dei periodi classici. Se cioè il racconto classico concretizza un'idea del bello come misura e incarna le leggi di simmetria e proporzione che regolano le manifestazioni di quella misura, il racconto labirintico manifesta un'attenzione verso i possibili scarti, le possibili deviazioni o superfetazioni rispetto al canone classico[5].

Da tale punto di vista, *The Killing* (*Rapina a mano armata*), terzo lungometraggio kubrickiano e forse prima opera del tutto controllata, appare come un momento esemplare e del cinema kubrickiano stesso e della progressiva crisi del modello classico, poiché fa proprio del suo rapporto con quel modello, incarnato qui dal *noir*, il centro della sua costruzione[6], aderendo apparentemente in maniera sostanziale ai canoni della narrazione classica, ma inserendovi elementi di irregolarità, e quasi di detonazione, che infrangono dall'interno la compattezza del racconto.

Del film classico a prima vista *The Killing* ha molti caratteri:

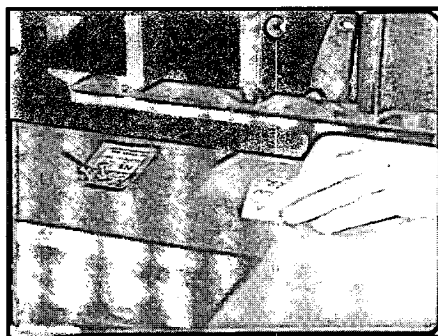
a) Fin dall'inizio il principio di motivazione della storia non soltanto è rispettato, ma è enfatizzato dalla complessa struttura narrativa, da un ingranaggio costruito su un meccanismo di incastri millimetricamente calcolati. Il racconto della messa a punto e realizzazione di una rapina all'ippodromo in un giorno di corse, fino al fallimento finale, è costruito come un mosaico, i cui tasselli sono costituiti da prospezioni e retrospezioni temporali, guidate da una *voice over*: è la stessa voce narrante a sottolineare, nel suo primo intervento, tale struttura a mosaico, quasi volesse "normalizzare" lo strano comportamento, in quel momento ancora poco comprensibile, del primo personaggio introdotto, Marvin Unger. Kubrick, inoltre, sembra preoccuparsi di evidenziare la natura da meccanismo di alta precisione che caratterizza la scansione del racconto, dotando la *voice over* di una funzione cronometrica assai inusuale (ad esempio con espressioni del tipo «alle 15,45 di quel sabato...»). Peraltro, proprio questa presenza intrusiva

della *voice over* dà al ruolo e alla visibilità della narrazione un risalto che solo il *noir* – genere relativamente trasgressivo rispetto ai canoni formali dello stile classico americano[7] – ammette e pratica regolarmente, soprattutto nella produzione degli anni '40-'50. Classicismo del film anche da questo punto di vista, quindi.

b) La struttura narrativa rispetta un sostanziale principio di simmetria: la storia si snoda attraverso tre momenti temporali distesi lungo l'arco di una settimana. Le due parti più importanti sono costituite dal racconto di quanto accade nei due sabati successivi che vedono la preparazione e lo svolgimento della rapina; la terza parte, intermedia fra le altre due e nettamente più breve, riguarda il racconto della messa a punto di alcuni dettagli del piano in un giorno infrasettimanale (il martedì).

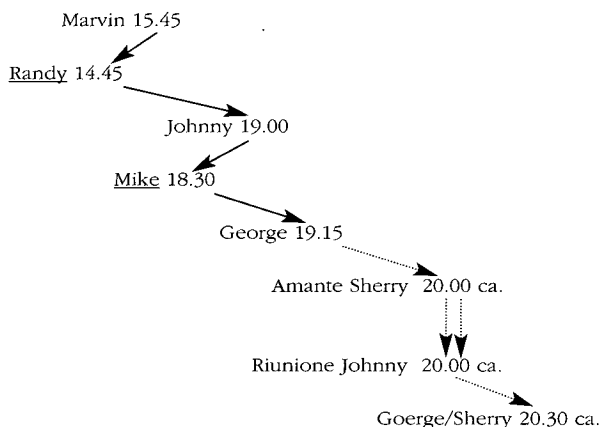
c) L'effetto di rima non tocca soltanto la costruzione "esterna" del racconto, la regolarità dell'esposizione narrativa e della scansione temporale: un principio di ripetizione con inversione – costruzione, questa, che marca più in profondità il film classico – interviene a stabilire un collegamento fra i rispettivi finali delle due giornate clou. Il primo sabato, infatti, termina con due sequenze che fissano provvisoriamente i ruoli di due dei membri della banda di rapinatori, Johnny e George. Nella prima, durante una riunione segreta con tutti i complici, Johnny descrive minuziosamente il piano della rapina: il suo è il ruolo del regista della situazione, dell'artefice invisibile (spesso Johnny resta in ombra nella stanza, diventa pura voce, pura fonte del racconto che egli stesso organizza a beneficio degli altri). Nella sequenza successiva a casa di George, capitale per lo sviluppo del racconto, lo stesso George si mostra per quel che è, un personaggio passivo, incapace di organizzare una sua posizione rispetto ai compagni che lo hanno sospettato di non aver tenuto fede al patto di segretezza, un uomo succube della moglie Sherry, di cui subisce la superiorità di carattere: insomma un mero spettatore della vicenda, più che uno dei suoi artefici. Il ruolo prevalentemente spettatoriale di George è del resto ben evidente fin dalla presentazione e dalla definizione stessa del personaggio: la sua apparizione, infatti, nella prima sequenza, ce lo mostra dietro le sbarre del botteghino dove lavora come cassiere, escluso da ogni possibilità di agire e quasi "recluso" in quell'aldilà spaziale, con i grandi occhi sgranati a scrutare, da puro osservatore, la scena di Marvin che gli porge un biglietto. La stessa posizione separata di George è ribadita più volte nel corso del film, in particolare durante la rapina, quando vediamo ripetutamente l'uomo ancora dietro le sbarre del suo botteghino o dietro la ringhiera della scala a chiocciola, intento a guardare Johnny che sale per mettere a segno il colpo.

Alla fine del secondo sabato, invece, l'ordine delle scene e le azioni dei due personaggi si invertiranno. Così, nelle due sequenze finali, dapprima George, che era stato fino ad allora un personaggio essenzialmente scopico e dunque l'unico ad aver veramente "assistito" all'azione[8], ca-

Dall'alto in basso:
Jay C. Flippen (Marvin) ed
Elisha Cook (George).
Escluso da ogni possibilità di azione, George – dietro le sbarre del botteghino – osserva Marvin che gli porge un biglietto.
Nella pagina a fianco:
l'inquadratura finale del film

pisce il senso di quello "spettacolo" e passa all'azione, uccidendo Sherry, colpevole di averlo tradito, e quindi di avergli reso impossibile di restare nella posizione spettatoriale che aveva. Poi, Johnny, che da "regista" aveva lavorato sulla frammentazione e sul calcolo della perfetta integrazione dei tasselli del piano, non può reagire all'irruzione del caso, e si rassegna a guardare la propria fine, incarnata dai poliziotti che nell'ultima inquadratura gli vanno incontro per arrestarlo.

d) Nella complessa diacronia del racconto, le retrospezioni non seguono una logica casuale, ma rispettano un principio gerarchico, essendo puntate – con una sola eccezione che vedremo in seguito – sui personaggi d'azione, e non sui personaggi che hanno una funzione più marginale nella rapina. Così, Marvin e George, i due membri della banda che hanno un ruolo minore – l'uno si limita a prestare del denaro, necessario per pagare i due "professionisti" Maurice e Nikki, l'altro si limita a una funzione di aiuto nell'esecuzione della rapina – non hanno diritto ad alcuna retrospezione, che invece il racconto concede ai quattro artefici principali del colpo, ovvero il poliziotto Randy, il barista Mike, e i due responsabili della rissa e dell'uccisione del cavallo Red Lightning, Maurice e Nikki, per l'appunto. Johnny, da parte sua, la mente della rapina, è il solo ad essere protagonista di due retrospezioni.

Il complicato andamento temporale del racconto può essere illustrato dal seguente schema grafico in cui la freccia continua (⟶) indica l'orario definito dal racconto, la freccia discontinua (-----➤) l'orario inferibile dal racconto, mentre la doppia freccia (⇛) segnala gli eventi simultanei e il flash (✷) denota un collasso temporale. I nomi dei personaggi vengono sottolineati quando ci troviamo di fronte a delle retrospezioni.

Primo sabato

Tre giorni dopo

– Johnny da Maurice per ingaggiarlo
– Johnny da Nikki per ingaggiarlo
– Johnny al motel per preparare la "base"

Secondo sabato

George 7.30
<u>Cavallo</u> 5.00
Johnny/Marvin 7.00
Johnny aeroporto 7.00
Johnny motel 8.15
Johnny stazione bus 8.45
Johnny/Mike 9.25
Mike 11.15
Mike stazione bus 11.29
Mike ippodromo 12.10
Randy 15.32
Settima corsa
<u>Maurice</u> 14.30
Settima corsa Maurice/Johnny
Maurice arrestato 16.23
<u>Nikki</u> ippodromo 12.30
Settima corsa Nikki
Nikki morto 16.24
<u>Johnny</u> 14.15
Settima corsa Johnny/Maurice
Rissa 16.20 ca.
Rapina 16.30 ca.
(Falso flashback Mike) ⟷ La banda in attesa 19.15 ca.
<u>Johnny motel</u> 18.35
Johnny appuntamento 19.29
Johnny/Sherry 20.00 ca.
Johnny aeroporto 21.00 ca.

In questa struttura classica, nella quale tutta l'architettura narrativa punta a un effetto di ridondanza e di regolarità, progressivamente si inseriscono elementi più ambigui, a prima vista altrettanto classici e ridondanti, e tuttavia non più segnati da una regolarità "matematica". C'è un momento preciso nel quale il film comincia a perdere la precisione del suo andamento scandito, pur accentuando in apparenza la natura geometricamente costruita del racconto: si tratta della sequenza nella quale Sherry, la moglie di George, l'elemento estraneo la cui azione turberà e poi rovinerà definitivamente il piano di Johnny, conquista decisamente la scena, mostrando la debolezza di George. Fino ad allora, di Sherry si sono già viste l'ambiguità e la durezza del carattere, ma non è ancora venuto del tutto in luce il suo assoluto dominio su George, il vero "buco" nella rete ordita per il piano, e, conseguentemente, l'anello della catena testuale che minerà la tenuta del racconto. Nelle due sequenze precedenti in cui compare – una in occasione di un primo rientro a casa del marito, l'altra, subito dopo, a casa dell'amante – Sherry è descritta come una donna insolente, doppiogiochista, simulatrice: non a caso la vediamo continuamente truccarsi davanti a uno specchio. Quando poi, dopo essere stata scoperta a spiare la banda riunita per preparare la rapina, Sherry ne discute a casa con George, a sua volta vittima di ritorsioni da parte dei suoi complici, la sua funzione di *pivot* dell'intera situazione emerge chiaramente, anche da un punto di vista formale. Vediamo più da vicino la lunga inquadratura – oltre 2' 15" – che apre la sequenza.

Possiamo individuare diversi momenti che si staccano compositivamente gli uni dagli altri all'interno dell'inquadratura, quasi inquadrature autonome riunite in una lunga ripresa:

1. George, in P.A. di profilo, passeggia nella camera, criticando il comportamento dei complici, presunti "amici" pronti a insultarlo e a picchiarlo. La mdp lo segue in carrello laterale destra-sinistra finché egli raggiunge Sherry, seduta di fronte a uno specchio e intenta a struccarsi e a spalmarsi creme sul viso.

2. Sherry, in M.F. leggermente obliqua da sinistra, sta al centro dell'inquadratura, appena spostata a sinistra, George occupa la parte destra dell'inq. Mentre, nel corso del dialogo, Sherry tende a convincere il marito della ragionevolezza del comportamento dei complici di Johnny, che avevano dubitato della fedeltà di George, questi le passa dietro, spostandosi alla destra di Sherry: la mdp segue l'uomo con un movimento eguale e contrario (tramite un breve carrello sinistra-destra, compensato da una contemporanea panoramica destra-sinistra), in modo che l'inquadratura "si ribalta", "ruotando" attorno a Sherry.

3. Ora lei è appena spostata a destra, mentre George occupa la parte sinistra dell'inquadratura. In corrispondenza di questo ribaltamento,

Dall'alto in basso:
Elisha Cook (George) e
Marie Windsor (Sherry).
Il ruolo di *pivot* di Sherry

George si fa convincere da Sherry. Ma subito dopo, un altro ribaltamento, in tutto speculare al precedente, riporta i due nella posizione originaria.

4. Stavolta George chiede a Sherry per quale motivo sia venuta a spiare la riunione.

5. Mentre lei lo tranquillizza con una falsa giustificazione, George si sposta verso il fondo della stanza, per poi riavvicinarsi ancora a Sherry.

6. Per la terza volta (dopo 2 e 4) i due si trovano nella stessa posizione. Ora George dichiara di voler rinunciare a partecipare al colpo.

7. Un ultimo ribaltamento di inquadratura (come in 3) corrisponde al nuovo cambio di opinione di George, persuaso ancora da Sherry, ormai del tutto padrona della scena e del marito. Soltanto ora l'inquadratura termina con uno stacco in corrispondenza dell'uscita di campo da destra di Sherry, alzatasi in piedi.

Più che il dialogo fra i due personaggi, ciò che veramente mostra il prevalere della donna sul marito è la dinamica dei movimenti di

George combinati con quelli della macchina da presa: in questa efficace miscela di profilmico e filmico sembra celebrarsi l'apoteosi della forma classica, volta a valorizzare la perfezione funzionale del "lavoro del film". E tuttavia, a ben vedere, la struttura di questa inquadratura ci indica più che lo zenith di una forma, il principio di una sua deflagrazione. Tutta la composizione funziona infatti sulla base di una denegazione del sistema formale hollywoodiano: anziché su un prevedibile sistema di campi-controcampi, il dialogo George/Sherry funziona su un sistema di rotazioni dell'asse dell'inquadratura e della disposizione relativa dei due personaggi. Come dire che la forma classica – la cui espressione più piena in questa situazione sarebbe per l'appunto quella del campo-controcampo – è qui presente in negativo, inscritta *en creux*: la forma classica qui comincia ad essere la *reminiscenza della forma classica.*

In effetti, dopo questo punto di svolta narrativo e formale del racconto, l'irruzione di elementi estranei interviene a turbare l'ordine della storia e quello del discorso:

a). Le ripetizioni della stessa scena che scandiscono la seconda parte del film – con il racconto degli avvenimenti simultanei allo svolgimento dell'ultima corsa, durante la quale si compie la rapina, narrati seguendo di volta in volta i diversi partecipanti al colpo – sono il tessuto connettivo per ancorare la vicenda a un tempo chiaro e sempre compattabile, ma anche il luogo di esplosione della linearità della vicenda: ciò che lega e ciò che scioglie Kubrick dal cinema classico. I continui ritorni dello stesso istante configurano la temporalità di questo film non tanto come *vettorialità*, ma come *transito*, inteso quest'ultimo come carattere essenziale dell'esperienza contemporanea. «Il transito – scrive Mario Perniola – non è il fluire inarrestabile che vede l'ora succedere all'ora, il *nunc* al *nunc*, non è un susseguirsi di punti privi di consistenza e rosi da due lati: al contrario, il *nunc* si è enormemente dilatato fino a comprendere in sé tanto il passato quanto il futuro. Così non abbiamo raggiunto l'immortalità dell'eterno, ma semmai la spazialità del tempo»[9]. Dietro la nozione di transito sta la crisi dell'idea di passato e di quella di futuro, cioè di quelle idee che fondano in ultima analisi la narratività hollywoodiana.

b) Nella seconda parte, le retrospezioni non sono più sempre legate a focalizzazioni sull'azione di un personaggio chiave, com'era stato fino al momento della scena George/Sherry: una retrospezione, infatti (per la precisione, la prima successiva alla scena George/Sherry), ci riporta dalle 7 e mezzo del mattino del sabato fissato per la rapina alle 5 di quella stessa mattina, con il pasto dato al cavallo che sarebbe poi stato ucciso durante la rapina stessa. Si tratta quindi di una scena apparentemente inutile ai fini dello svolgimento del racconto, e che serve soltanto a segnalare lo scompiglio introdotto nella logica di selezione e ordinamento degli eventi.

c) Gli stessi eventi, del resto, cominciano a perdere la loro stretta consecutività: se prima tutti i passaggi si disponevano come tasselli di un mosaico temporale, ora qualche tassello sembra non poter più combaciare con gli altri. Il mosaico comincia a frantumarsi. Infatti a un certo punto del racconto dei fatti del sabato mattina, Johnny va da Marvin alle 7 (lui stesso ribadisce l'ora mentre sveglia il complice, ripetendo quanto già ci è stato detto dalla *voice over*), e, "poi", in un tempo che si fa sempre più astratto, arriva all'aeroporto ancora alle 7.

d) Il caso prende via via il sopravvento, prima in forma narrativamente "motivata" (cfr. l'uccisione di Nikki, che muore per colpa del ferro di cavallo portafortuna che ha rifiutato), poi in forma immotivata: perché il cane alla fine scappa dalla padrona e si butta contro il camion che porta le valige? Perché la valigia è così in bilico, tanto da cadere alla prima brusca virata del camion?

e) Anche dal punto di vista formale, il film sembra perdere a poco a poco quel principio di motivazione che lo aveva così visibilmente guidato: mentre la banda aspetta l'arrivo di Johnny, la sera della rapina, per spartire il bottino, Mike, uno dei complici, cominciando a manifestare qualche perplessità per il ritardo inatteso del capo, introduce un rapido flashback, che tuttavia non è soggettivo (non può essere lui a ricordare la scena della caduta del sacco dei soldi gettati da Johnny appena compiuta la rapina, e raccolti poi da Randy, poiché lui non era presente, tanto che dubita, nel parlarne, che sia veramente accaduta) né oggettivamente riconducibile all'istanza narrante: non c'è l'usuale intervento della *voice over* ad introdurre la retrospezione. Allora, a chi attribuire la responsabilità narrativa di quello pseudo-flashback? Il film resterà estremamente ambiguo su questo punto.

Ma soprattutto, nell'economia di un racconto che, pur perdendosi sempre più in un complicato gioco di rinvii anaforici, insiste a sottolineare l'apparente tenuta della struttura temporale, si inserisce un momento di svuotamento del tempo, di *consumazione*: ciò si verifica nell'unica occasione in cui un ritorno anaforico allo stesso momento è accompagnato anche da un ritorno dello stesso luogo della scena. Si tratta del racconto dell'avvio della rapina, nel bar dell'ippodromo, che viene visto prima seguendo l'azione di Maurice, l'energumeno ingaggiato da Johnny per scatenare una bagarre e concentrare quindi su di sé l'attenzione dei poliziotti, poi seguendo lo stesso Johnny, che, entrato nel salone, aspetta l'attimo di confusione generale per infilarsi in una porticina che dà accesso ai locali della direzione, dove è custodito il denaro. Ebbene, questi due momenti, pur descrivendo esattamente la stessa scena da un certo punto in poi in continuità, non coincidono: la scena vista dal punto di vista di Maurice è sensibilmente più lunga della stessa

scena osservata seguendo i movimenti di Johnny. Confrontiamo infatti i due passaggi:

A) LA SCENA VISTA SEGUENDO L'AZIONE DI MAURICE

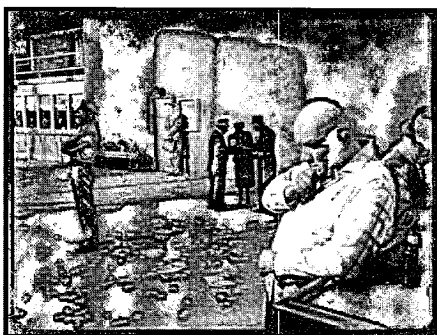
1A Piano ravvicinato degli altoparlanti inquadrati dal basso. La voce dello speaker annuncia l'imminente inizio della corsa:
Voce altoparlante: «Attenzione, attenzione...»
Una musica di commento, in sottofondo, accompagna da ora tutta la sequenza, senza soluzioni di continuità, segnalando il crescere della tensione.

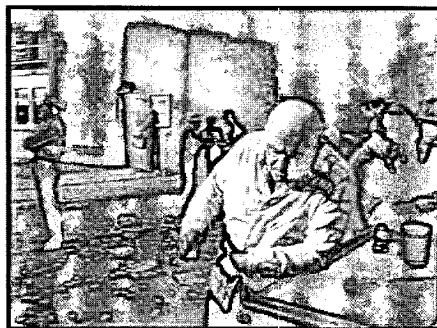
2A Totale corridoio di ingresso alla pista, in semioscurità, ripreso in profondità, leggermente da sinistra. Alcuni cavalli entrano in campo da destra e si avviano verso la pista.
Voce altoparlante: «...i cavalli si stanno ora preparando al via per la settima corsa, il gran premio di chiusura...»
Continua la musica di commento in sottofondo.

3A C.L. della pista, inquadrata in obliquo da destra: i cavalli, entrando in campo da sinistra, si avviano alla partenza in fila indiana, dopo aver compiuto un'ampia curva.
Voce altoparlante: «...che verrà disputato sulla distanza di un miglio».

4A C.M. della pista, inquadrata in obliquo da destra: la mdp segue i cavalli che procedono verso la partenza con una panoramica sinistra-destra.
Voce altoparlante: «...Attenzione, attenzione: i cavalli si stanno ora...»

5A Salone dell'ippodromo. Maurice, in P.A., cammina a grandi passi con piglio deciso, seguito dalla mdp con un carrello sinistra-destra.
Voce altoparlante: «...preparando al via per la settima corsa, il gran premio di chiusura che verrà disputato sulla distanza di un miglio».
La musica cresce di intensità.
Quando Maurice raggiunge il bancone, la mdp panoramica leggermente verso destra per inquadrare anche il cameriere Mike. Entrambi sono in P.A., ai due lati del bancone.
Mike: «Signore?»
Maurice: «Dammi una birra».
Mike: «Subito».
La mdp panoramica verso sinistra, mentre Maurice, voltandosi spalle al bancone, le si avvicina di profilo, fino a M.P.P.
DISSOLVENZA INCROCIATA

Dall'alto in basso:
la partenza, inq. 8A;
Kola Kwariani (Maurice), inq. 9A;
Sterling Hayden (Johnny), inq. 10A;
K. Kwariani, inq. 11A

6A Gli altoparlanti inquadrati come in 1A. La voce dello speaker annuncia l'imminente inizio della corsa:
Voce altoparlante: «I cavalli si stanno avvicinando...»
[Nella versione originale: *«The horses are approaching the...»*]

7A C.L. pista: alcuni cavalli sulla sinistra trainano le gabbie che serviranno per la partenza della corsa, effettuando un mezzo giro per posizionarle esattamente.
Voce altoparlante: «...alla linea di partenza per la settima corsa. I cavalli si stanno avviando alla linea di partenza per la settima corsa...»
[v.o.: *«...starting gate for the seventh race. The horses are approaching the starting gate for the seventh race...»*]
DISSOLVENZA INCROCIATA

8A C.M. delle gabbie di partenza inquadrate di profilo. I cavalli entrano a poco a poco nelle rispettive gabbie.
Voce altoparlante: «...I cavalli sono sulla linea di partenza...»
[v.o.: *«The horses are at the gate...»*]

9A Totale salone ippodromo: sulla destra si intravede il bancone del bar, al quale è ancora appoggiato Maurice, in P.A., che aspetta la birra; sulla sinistra un poliziotto in piedi, in C.M., vigila; sul fondo, verso il centro dell'inquadratura, Johnny aspetta in piedi, in C.L., accanto alla porta di servizio.
Voce altoparlante: «...I cavalli sono sulla linea di partenza».
[v.o.: *«...The horses are at the gate»*]

10A Johnny, inquadrato in M.F. con un raccordo sull'asse rispetto a 9A, è appoggiato al muro accanto alla porta, e si guarda intorno, molto teso, per controllare tutta la situazione.

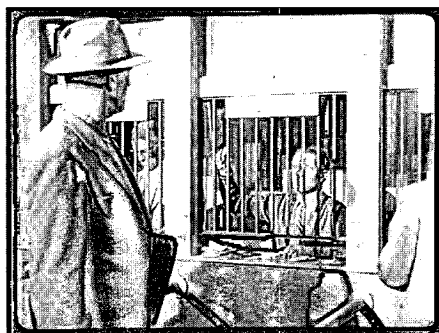
11A Come 9A: Maurice si volta verso il bancone, la mdp panoramica verso destra per inquadrare anche Mike, dall'altro lato del bancone.
Maurice: «Ehi, ti avevo detto una birra grande, idiota!»
Mike (allungando un braccio verso Maurice)*: «Che modi sono questi?»*

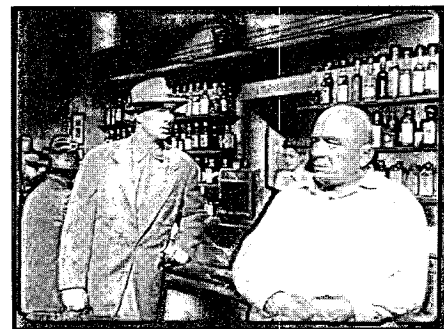
B) LA SCENA VISTA SEGUENDO L'AZIONE DI JOHNNY

1B Come 1A.
Voce altoparlante: «Attenzione...»
Una musica di commento, in sottofondo, accompagna da ora tutta la sequenza, senza soluzioni di continuità, segnalando il crescere della tensione.

2B Come 2A.
Voce altoparlante: «...attenzione, i cavalli si stanno preparando al via...»

3B Porta di ingresso del salone dell'ippodromo. Un poliziotto di servizio, in P.A. sulla sinistra, in piedi accanto all'ingresso dal quale entra Johnny in P.A., avanzando nel salone e avvicinandosi leggermente alla mdp, fino a M.F.
Voce altoparlante: «...per la settima corsa, il gran premio di chiusura che verrà disputato sulla distanza di un miglio».
Dalla fine dell'annuncio, la musica cresce di intensità.
La mdp segue Johnny in M.F. con un carrello sinistra-destra finché egli si sofferma di fronte alla cassa di George, ripreso sullo sfondo in P.A., dietro le sbarre. Johnny prosegue verso destra, la mdp continua a seguirlo con un carrello finché egli si sofferma nuovamente, stavolta davanti a Marvin, che se ne sta, con l'aria ubriaca, appoggiato a una parete. Johnny lo guarda, e Marvin si allontana uscendo di campo a sinistra. Johnny prosegue ancora il percorso, seguito dalla mdp dapprima con un carrello, poi anche con una leggera panoramica sinistra-destra: ora è inquadrato in P.A. Arriva al bancone del bar, al quale è appoggiato Maurice in P.A., con le spalle ri-

Dall'alto in basso:
Sterling Hayden (Johnny);
S. Hayden ed Elisha Cook (George);
Jay C. Flippen (Marvin) e S. Hayden;
S. Hayden e Kola Kwariani (Maurice).
Quattro momenti dell'inq. 3B

volte al bancone. Johnny controlla la situazione, poi si volta e ritorna sui suoi passi, inquadrato in M.F., con una leggera panoramica destra-sinistra combinata con un carrello destra-sinistra. Giunto alla porticina di servizio accanto alla quale stava prima Marvin, si ferma, osservando alcuni piccoli manifesti appesi a una bacheca accanto alla porta.
DISSOLVENZA INCROCIATA

4B Gli altoparlanti inquadrati come in 1B. La voce dello speaker annuncia l'imminente inizio della corsa:
Voce altoparlante: «I cavalli si stanno avviando...»
[v.o.: *«The horses are approaching...»*]

5B C.L. pista: alcuni cavalli sulla sinistra trainano le gabbie che serviranno per la partenza della corsa, effettuando un mezzo giro per posizionarle esattamente.
Voce altoparlante: «...alla linea di partenza...»
[v.o.: *«...the starting gate, for the...»*]

6B Come 9A. Totale salone ippodromo: sulla destra si intravede il bancone del bar, al quale è appoggiato Maurice, in P.A., che aspetta la birra; sulla sinistra un poliziotto in piedi, in C.M., vigila; sul fondo, verso il centro dell'inquadratura, Johnny aspetta in piedi, in C.L., accanto alla porta di servizio.
Voce altoparlante: «...per la settima corsa».
[v.o.: *«...seventh race»*]
Maurice si volta verso il banco. La mdp panoramica verso destra per far entrare in campo anche il cameriere Mike; Maurice solleva la bottiglia di birra e la sbatte sul tavolo con rabbia:
Maurice: «Ehi, io ti avevo detto una bottiglia grande, idiota!»
DISSOLVENZA INCROCIATA

Se confrontiamo i due passaggi, ci accorgiamo che il tempo non è in realtà lo stesso: nella seconda sequenza esso pare essersi condensato, consumato. È soprattutto la strutturazione audiovisiva che ci fa sentire un tale effetto di condensazione: nelle due scene, l'avvio della rissa ad opera di Maurice con il pretesto della birra non sembra svolgersi nello stesso momento rispetto a quanto annuncia la voce dell'altoparlante: in A, infatti, la rissa ha luogo poco dopo l'annuncio che i cavalli sono sulla linea di partenza (*are at the gate*, dice l'altoparlante nella versione originale); in B, invece, poco dopo l'annuncio che i cavalli si stanno avviando (*are approaching*) alla linea di partenza. Eppure la scena è la stessa.

Inoltre, la durata complessiva delle due scene è diversa, sia che utilizziamo come parametro di delimitazione iniziale un parametro sonoro, ovvero l'annuncio dell'altoparlante dell'avvicinamento dei cavalli alla partenza, che ritroviamo sia in A che in B – rispettivamente inq. 6A e 4B – sia che, invece, utilizziamo un parametro visivo, ovvero l'inquadratura in totale del salone dell'ippodromo, con Maurice appoggiato al bancone del bar in attesa della birra, inquadratura presente anche in questo caso sia in A che in B (rispettivamente 9A e 6B). Come punto di delimitazione finale scegliamo comunque la battuta di Maurice che scatena la rissa (rispettivamente in 11A e in 6B). Dunque, se consideriamo la scena a partire dall'annuncio dell'altoparlante, in A tra inizio e fine intercorrono 35", peraltro comprensivi di una dissolvenza incrociata (fra 7A e 8A); in B, invece, intercorrono appena 15". Se invece consideriamo la scena a partire dall'inquadratura del salone dell'ippodromo, in A abbiamo 17", mentre in B soltanto 10".

In questo ritorno si ha una sorta di voragine temporale, di tempo che scorre non inutilmente, ma neanche in una diacronia lineare: un tempo sincronico, che però *si* consuma nel vedersi scorrere (in questo senso l'idea, talvolta adombrata, di una strutturazione paratattica che ci riportereb-

be al cinema delle origini qui non è forse sufficiente, perché lì il tempo ritorna su se stesso senza consumarsi), un tempo denso e al tempo stesso vacuo, che è mille volte possibile nel suo accadere e che però non esiste, un tempo che ci riporta a quelle aporie della rappresentazione che poi innerveranno più esplicitamente il cinema del Kubrick della maturità[10].

E allora, fino a che punto è classico *The Killing*? Non lo è – o lo è in forma ambigua – se ci atteniamo alle rigorose definizioni dei neoformalisti americani. La fine della storia, con il fallimento della rapina, segna anche – nel 1956 – la fine, o forse l'inizio della fine, di un canone che nel cinema americano ha guidato il modo di costruire racconti per cinquant'anni. I buchi del piano della banda sono anche i buchi di un racconto che comincia a non tenere più, e in questo senso tra piano della storia e piano del discorso c'è un'assoluta omologia: entrambi mostrano la loro debolezza proprio nell'eccesso di perfezione che vogliono manifestare[11]. Tanto la storia quanto il racconto giungono al termine quasi per esaurimento: il modo disordinato in cui Johnny mette i soldi nei contenitori – prima nel sacco, durante la rapina, poi nella valigia, durante l'estremo tentativo di fuga – con la fuoriuscita di banconote che si disperdono, rinvia già all'idea di un bottino di cui Johnny non è ancora, e non sarà, padrone, e annuncia la definitiva dispersione finale di quel bottino nel vortice provocato dall'aereo. Ma quel gesto allude anche implicitamente alla dispersione del "bottino" del racconto, che sembra disperdersi al di fuori di ogni "dominio".

E tuttavia, *The Killing* può dirsi, per altro verso, un film classico, almeno se del classico riprendiamo l'idea che ci dà Calvino e che ci riporta – in forma mediata – alla profondità dell'immagine, alla struttura costitutiva dell'esperienza cinematografica, che è esperienza del perdersi infinito. «Un classico – dice Calvino – è un libro [o un film] che non ha mai finito di dire quel che ha da dire [...]. La lettura d'un classico deve darci qualche sorpresa in rapporto all'immagine che ne avevamo»[12]. L'esperienza del classico è l'esperienza dell'inesauribile, e in questo costruire labirinti entro i quali perdersi – anche sotto forma di racconti di genere – Kubrick ci dà paradossalmente una lezione di classicismo.

1. Cfr. per esempio molti dei testi che compongono gli atti di un convegno kubrickiano del 1983, ora riuniti in Gian Piero Brunetta (a cura di), *Stanley Kubrick*, Marsilio, Venezia, 1999; e anche Pierre Giuliani, *Stanley Kubrick*, Rivages, Paris, 1990 (tr. it. Le Mani, Recco-Genova, 1996); Ruggero Eugeni, *Invito al cinema di Kubrick*, Milano, Mursia, 1995; Fausto Colombo, Ruggero Eugeni, *Il testo visibile*, NIS, Roma, 1996.
2. Anche queste immagini sono assai frequenti nella bibliografia kubrickiana: di autoimmolazione, in particolare, parla, nella monografia citata (p. 25), Giuliani.
3. Sandro Bernardi, *Kubrick e il cinema come arte del visibile*, Pratiche, Parma, 1990, p. 50.
4. Cfr. per questo aspetto Gian Piero Brunetta, *Stanley Kubrick: Odissea nel cinema*, in Id. (a cura di), *Stanley Kubrick*, cit., p. 19; e Sandro Bernardi, *Kubrick e il cinema come arte del visibile*, cit., p. 85.
5. Remo Bodei ricorda che l'idea del bello come misura risale a Zeus (e alla vittoria della religione olimpica), e che la misura si manifesta essenzialmente sotto forma di armonia sonora e di simmetria visibile, quindi di relazione proporzionata fra le parti. Cfr. Remo Bodei, *Le forme del bello*, Il Mulino, Bologna, 1995, pp. 17-19. Lo stesso Bodei sottolinea (p. 48) che il superamento della forma classica è spesso segnato dall'aumento della complessità, che rende meno leggibile ed evidente la simmetria, e dal privilegio concesso all'espressività.
6. Ricordo brevemente per comodità la trama del film, avvertendo tuttavia che l'articolazione del racconto – come vedremo – è sensibilmente diversa dalla linearità della storia. L'ex galeotto Johnny Clay, progettando una sostanziosa rapina all'ippodromo, riunisce attorno a sé alcuni complici apparentemente insospettabili: si tratta infatti di modesti impiegati dell'ippodromo stesso (il barista Mike e il cassiere George), di un poliziotto (Randy), di un gentile signore danaroso (Marvin). Con l'aiuto di un paio di "professionisti" del settore (Maurice – che nella versione italiana del film diventa Boris – e Nikki), il piano, diligentemente messo a punto e studiato fin nei minimi dettagli, dovrebbe essere portato a termine durante una riunione di corse, e fruttare l'intero incasso della giornata. Ma alcuni imprevisti intervengono prima a intralciare, poi a far fallire completamente l'azione: l'estremo tentativo di Johnny di fuggire in aereo con la sua donna e con la refurtiva è impedito dall'improvviso intervento di un cagnolino che provoca l'apertura della valigia contenente i soldi della rapina. A Johnny non resta che attendere l'arrivo dei poliziotti, pronti ad arrestarlo.
7. Sulla specificità del caso del *noir* nel contesto del cinema classico cfr. David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, Routledge, London, 1985, pp. 74-77. Gli autori peraltro negano che il *noir* sia assimilabile a un genere.
8. L'altro personaggio che assiste all'inizio della rapina, Marvin, è rapidamente mandato via da Johnny.
9. Mario Perniola, *Transiti*, Cappelli, Bologna, 1985, p. 8.
10. Si pensi ad esempio alla struttura musicale, di finto racconto, di *Barry Lyndon*, in cui – come osserva Bernardi (*Kubrick e il cinema come arte del visibile*, cit., p. 95) – «dietro l'apparenza della storia, dietro le illusioni dell'avventura, troviamo la forma della *suite*, una costruzione visiva dove il significato si perde nel gioco limpido delle inquadrature intese come materiale compositivo, in cui il significato, il rappresentato, viene abbattuto a vantaggio delle pure e semplici relazioni formali e ritmiche fra le immagini».
11. Su questo punto la mia lettura si discosta un po' da quella che propone Ruggero Eugeni (*Invito al cinema di Kubrick*, cit., pp. 37-38), per il quale «in un certo senso il film è la storia non di uno ma di due piani: il meccanismo della rapina, che fallisce, e il meccanismo della narrazione della rapina, che al contrario riesce perfettamente».
12. Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano, 1991; ed. 1995, pp. 7-8.

The Killing (Rapina a mano armata)
Regia: Stanley Kubrick; *aiuto regista*: Milton Carter; *assistente alla regia*: Joyce Hartman; *secondi assistenti alla regia*: Paul Feiner, Howard Joslin; *soggetto*: dal romanzo *Clean Break* di Lionel White [trad. it. *Rapina a mano armata*]; *sceneggiatura*: Stanley Kubrick, con *dialoghi aggiunti* di Jim Thompson; *direttore della fotografia* (b/n, 1:1.33): Lucien Ballard; *operatore alla macchina*: Dick Tower; *aiuto operatore*: Robert Hosler; *effetti fotografici*: Jack Rabin, Louis DeWitt; *effetti speciali*: Dave Koehler; *datore luci stampa*: Paul Eagler; *suono* (RCA System): Earl Snyder; *montaggio effetti sonori*: Rex Lipton; *scenografia*: Ruth Sobotka; *arredatore*: Harry Reif; *assistente arredatore*: Carl Brainard; *caposquadra costruttori*: Bud Pine; *capo carpentiere*: Christopher Ebsen; *decoratore capo*: Robert L. Stephen; *trovarobe*: Ray Zambel; *costumi*: Beaumelle; *guardaroba*: Jack Masters; *sarta*: Rudy Harrington; *parrucchiera*: Lillian Shore; *trucco*: Robert Littlefield; *musica composta e diretta da*: Gerald Fried; *montaggio delle musiche*: Gilbert Marchant; *montaggio*: Betty Steinberg; *segretaria di edizione*: Mary Gibsone; *elettricista*: Bobby Jones; *assistente elettricista*: Lou Cortese; *capo macchinista*: Carl Gibson; *autista*: Dave Lesser.
Interpreti: Sterling Hayden (*Johnny Clay*), Coleen Gray (*Fay*), Vince Edwards (*Val Cannon*), Jay C. Flippen (*Marvin Unger*), Ted DeCorsia (*Randy Kennan*), Marie Windsor (*Sherry Peatty*), Elisha Cook (*George Peatty*), Joe Sawyer (*Mike O'Reilly*), James Edwards (*guardiano del parcheggio*), Timothy Carey (*Nikki Arane*), Kola Kwariani (*Maurice Oboukhov*), Jay Adler (*Leo*), Tito Vuolo, Dorothy Adams, Herbert Ellis, James Griffith, Cecil Elliott, Joseph Turkel (*Tiny*), Steve Mitchell, Mary Carroll, William Benedict, Charles R. Cane, Robert B. Williams.
Produttore: James B. Harris per la Harris-Kubrick Productions; *produttore associato*: Alexander Singer; *segretaria di produzione*: Marguerite Olson; *distribuzione*: United Artists; *origine*: Usa, 1956; *durata*: 83'.

La soggettiva del cadavere

Vito Zagarrio

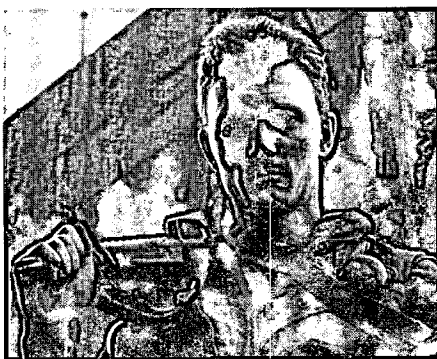
Lo sguardo e la Storia

«In un periodo storico violento e attuale – scriveva Baudrillard[1] alla fine degli anni '70 – il mito irrompe nel cinema come contenuto immaginario [...]. Il mito, scacciato dal reale dalla violenza della storia, trova rifugio nel cinema. Oggi, nel cinema irrompe la storia, seguendo lo stesso scenario». La Storia, così, dopo avere introdotto con forza i miti che la percorrevano nel mondo contemporaneo, è stata esorcizzata, «scacciata dalla nostra vita», ridotta a sua volta in mito; «questa storia esorcizzata da una società in via di congelamento lento o brutale festeggia sugli schermi la sua grandiosa resurrezione». Essa è, insomma, «il nostro referente perduto, vale a dire il nostro mito. E come tale prende il posto dei miti sullo schermo». La Storia, diceva ancora Baudrillard, è *uno scenario rétro*, è un "cadavere" che si può mettere in scena, un "fossile" che può essere rappresentato e "simulato". «La Storia fa così il suo ingresso trionfale nel cinema a titolo postumo». Baudrillard notava come questa riapparizione della Storia non avesse un valore di presa di coscienza, ma di nostalgia di un referente perduto.

Queste osservazioni mi avevano colpito alla fine degli anni '70 mentre usciva quella pietra miliare della New Hollywood che si rivelò essere *Apocalypse Now* di Francis Coppola, e mi vengono in mente ancora mentre rivisito il cinema di Stanley Kubrick.

In *Apocalypse Now*, infatti, c'è un'inquadratura in cui Chief, il capo del battello in cui sta viaggiando la squadra del capitano Willard, tocca il cadavere di Clean Stones (un giovanissimo Larry Fishburn), il ragazzo nero ucciso in un'imboscata che poco prima ballava a poppa sulla musica dei Rolling Stones. Chief tocca Clean guardando in macchina, angolata dal basso, dal punto di vista del morto; con occhi pieni di orrore, ritrae la mano insanguinata dal cadavere, ma poiché guarda in macchina sembra tirarla fuori, dopo averla affondata, dal pubblico.

Lo spettatore, dunque, si identifica con quel cadavere, col suo punto di vista. E la Storia, se vale l'intuizione di Baudrillard, si identifica con quel cadavere. Che è poi la metafora da storia gialla che usa Carlo

Dall'alto in basso e nella pagina a fianco:
Sette immagini di *Full Metal Jacket.*
I cadaveri di due soldati;
i marines visti in soggettiva dai cadaveri

Ginzburg quando parla di «paradigma indiziario», di un analista che deve improvvisarsi detective, emulare Sherlock Holmes, cercare tracce di un delitto simbolico, di cui bisogna identificare il cadavere e scoprire il mandante.

In *Full Metal Jacket* c'è un'inquadratura che ricorda da vicino quella di *Apocalypse Now*: nella seconda parte del film, infatti, i cadaveri di due soldati sono stesi per terra, ripresi dall'alto. La mdp gira in tondo, attorno ai corpi, inquadrando dal basso, dal punto di vista dei morti, gli altri marines; e compie una macabra *ronde*, una giostra che poi si ferma, recuperando la narrazione e un montaggio più classico; ma sempre con gli occhi dei soldati puntati contro di loro, i cadaveri, e indirettamente dunque contro di noi, il pubblico. Anche in questo caso, si tratta della soggettiva di un cadavere, una scelta di angolazione e di punto di vista che dà a tutto il film il sapore di un'opera sulla morte.

L'idea non è nuova, basta pensare a Hitchcock: nel finale di *Spellbound* (*Io ti salverò*) in una famosa soggettiva, il dottor Murchison punta pri-

ma la pistola contro Ingrid Bergman che l'ha scoperto, e poi la ritorce contro se stesso, suicidandosi. La pistola, cioè, fa fuoco contro lo spettatore, come nel caso dell'arcinoto sparo in macchina del cowboy nell'ultima inquadratura di *The Great Train Robbery*. In quel lontano film di Porter, per la prima volta emerge quella che io chiamerò la "soggettiva del cadavere": il punto di vista di un personaggio fuori campo che nella diegesi è votato alla morte, collegato in questo caso, tipicamente, allo sguardo in macchina. Francesco Casetti, quando analizza il "guardare negli occhi"[2] (quella forma retorica che lui definisce "interpellazione"), non può non risalire proprio a *The Great Train Robbery*.

Se uno sparo in macchina è l'ultima inquadratura del film di Porter, esso segna invece l'inizio di *Una pura formalità*, un bell'esempio del cosiddetto "nuovo" cinema italiano. Il film di Tornatore, infatti, comincia con un colpo di pistola sparato verso lo spettatore e insiste per tutta la lunga sequenza dei titoli di testa nella soggettiva di un ignoto personaggio in fuga (solo dopo la fine dei titoli la soggettiva si trasforma in oggettiva e rivela il corpo ingombrante di Gérard Depardieu): sapremo alla fine che è un colpo, alla Hitchcock, rivolto a se stesso, del protagonista che si è suicidato; e dunque l'insistita soggettiva è, di nuovo, la soggettiva di un cadavere.

D'altra parte, si può tornare ai film più classici del "vecchio" cinema italiano: penso a due sequenze de *La dolce vita*, quella in cui Marcello visita l'appartamento di Steiner, che si è suicidato uccidendo anche i suoi figli, e quella del "mostro" sulla spiaggia nel finale del film. Nelle ultime due inquadrature della prima sequenza in questione, Marcello esce dall'appartamento, guardando in direzione di Steiner ma al tempo stesso guardando in macchina, seguito da un leggero carrello destra-sinistra. L'inquadratura suc-

cessiva (un carrello sinistra-destra in soggettiva di Marcello che si allontana) chiarisce che Marcello sta guardando proprio Steiner morto, pietosamente coperto da un lenzuolo. Marcello, dunque, viene seguito dalla mdp, dal punto di vista di Steiner suicida, come se fosse "osservato" dagli occhi dell'amico, che rappresenta anche da morto la sua coscienza critica. «E questo insiste a guardare», continua a dire Marcello nel finale del film, quando i pescatori portano a riva una grande manta («Un mostro!», urla una giovanissima Laura Betti) di cui Fellini inquadra, non casualmente, il dettaglio di un occhio. L'occhio di un cadavere, spento ma al tempo stesso lucido e impietoso («E questo insiste a guardare»), che inchioda i bravi borghesi usciti dal party notturno alle loro responsabilità sociali. I veri "mostri", pare dire Fellini – anticipando anche un grande tema della futura commedia all'italiana –, sono loro; e la sensazione di disagio viene acuita dal fatto che tutta la scena (grazie a quel voluto dettaglio dell'occhio del pesce) viene vista in soggettiva del "mostro" morente.

Ovviamente, l'obiezione che si può fare a questa mia tesi è che "soggettiva" e "sguardo in macchina" fanno parte della retorica del linguaggio filmico, dunque appartengono al dominio della regia e rappresentano, nella loro variazione, alcune delle infinite possibilità di invenzione della messa in scena. Potrebbero non costituire un'eccezione, dunque, né destare particolare interesse, e certo non sono dovuti a un progetto teorico cosciente dell'autore. Eppure, alcuni grandi esempi della storia del cinema autorizzano questa ipotesi di uno sguardo che si carica, a volte, di pulsioni di morte. Il verbo *to shoot*, del resto, in inglese, vuol dire "sparare" ed anche "girare" un'inquadratura. L'idea della morte, e insieme della rinascita, o addirittura dell'eternizzazione, sono insiti nell'idea stessa del cinema. Mi è capitato di intervistare Gesualdo Bufalino, poco prima della sua morte, a proposito dei suoi rapporti col cinema: una delle cose che più mi hanno colpito, anche alla luce dei fatti che avrebbero portato di lì a poco alla scomparsa di uno dei "grandi vecchi" della letteratura italiana, è stato il suo ossessivo associare il cinema alla morte. O alla preservazione dalla morte, che è poi la stessa cosa, all'esorcizzazione della morte stessa.

«Conoscevo già da giovane – mi ha detto – la "frode" che sovrintende alla proiezione cinematografica, il fatto cioè che noi spettatori vediamo gli attori lì sullo schermo, ma c'è un "al di qua" (la macchina da presa, il set), e sapevo anche, come è ovvio, che essi, prima di andare su quel set erano passati dal camerino, a truccarsi, e avevano una vita privata, diventavano non solo personaggi immaginari dell'inesistente, come erano le creature che incarnavano sullo schermo, ma persone che avevano una loro storia, passata e futura. Persone che io seguivo attraverso gli anni e vedevo invecchiare. Mentre Natascia di *Guerra e pace* non invecchia mai, o semmai invecchia nel libro, un attor giovane comincia a mostrare dopo vent'anni di carriera le rughe, invecchia, muore. Per me è diventato un tema esisten-

ziale, una innocua ossessione: [...] non posso vedere i film musicali degli anni '30, le coreografie di Busby Berkeley, senza pensare cosa ne è stato, dopo cinquant'anni, di quelle gambe femminili, di quei corpi incorrotti. Tutto questo dà al film una ricchezza esistenziale, sentimentale, visiva e culturale che travalica il puro e semplice amore cinefilo per il prodotto artistico. Diventa parte di una mia "drammaturgia" interna di cui loro fanno parte. Entrano nel gioco della mia vita, dei miei amici morti, soprattutto le comparse, cui una volta ho dedicato una "ballata delle figurine del tempo che fu"»[3]. E a proposito di Sciascia, Bufalino ha ricordato il suo interesse per il cinema e la fotografia, «altro suo parallelo e consanguineo oggetto di studio e di desiderio. Poiché fotografia e cinema gli sembravano uno stesso strumento di affabile guerra contro il destino di cenere che attende ogni gesto e ogni volto: un'arma che concede alla memoria, se non la vittoria sul tempo, che gli dei ci hanno negato in eterno, una momentanea rivalsa, il miraggio d'una resurrezione che valga per un istante a trattenerci al di qua della tenebra dove fatalmente si azzera la storia della nostra vita»[4]. Non so se Sciascia e Bufalino avessero letto Bazin, ma le loro – anche quella di Sciascia, "interpretata" a suo modo da Bufalino – intuizioni teoriche assomigliano molto all'analogia della "mummia" usata dal grande teorico francese[5]. Con in più l'ossessione di Bufalino per il tempo e la morte, e per gli strumenti atti a sfidarli e batterli; perché l'immagine ha per lui una potenza demiurgica, la forza di una fissazione immortale.

In Stanley Kubrick questa potenza demiurgica, questa tensione di immortalità, e insieme questa presenza di una "soggettiva del cadavere" sono violentemente marcate. In *Full Metal Jacket*, in particolare, se ne possono rintracciare altri casi: ad esempio, quando Jocker e Cowboy si ritrovano dopo il corso, uno dei marines chiama un "fotografo" e, guardando in macchina, scopre beffardo un suo "amico", un vietcong morto. E il "fotografo" scatta la foto guardando a sua volta in macchina, e puntando la macchina fotografica verso il cadavere del vietcong.

Da parte sua, il sergente della compagnia sorride con gioia infantile guardando in macchina, dopo aver beccato con una scarica di mitragliatrice un paio di vietcong, come in un videogame. Morirà, infatti, "giocando" con un pupazzo, che si rivelerà invece essere una bomba.

E torno alla mia ipotesi. Lo sguardo di Kubrick è sempre una riflessione sulla morte. Prendiamo *Paths of Glory* (*Orizzonti di gloria*), che permette di fare vari esempi: nella straordinaria sequenza in cui il colonnello Dax (Kirk Douglas) passa in rassegna i soldati prima dell'assalto al "Formicaio", si può osservare come il suo sguardo interagisca con quello dei soldati che stanno per uscire dalla trincea e andare verso il macello. Si tratta di alcuni lunghi piani sequenza, ripresi col carrello che passa in mezzo al camminamento della trincea, alternativamente in avanti e in soggettiva del colonnello e in oggettiva indietro, a precederlo. I soldati,

I soldati in trincea. Soggettiva di Dax in *Paths of Glory*

che prima rispondono timidamente a Dax guardando in macchina, poi sempre più cupamente evitano il suo sguardo. Il carrello in soggettiva di Dax si addentra sempre più in una nebbia che fa entrare lo spettatore in un'atmosfera infernale e da incubo. I soldati sono già all'inferno. Non possono più guardare perché sono "già morti" – nota Pierre Sorlin[6] –, sono degli zombi, dei cadaveri ancora (per poco) vivi. Dax è l'angelo della morte, afferma Sorlin, che arriva a questa ipotesi analizzando proprio la messa in scena di Kubrick: l'alternanza di soggettiva-oggettiva e di carrelli avanti-indietro che ho già messo in risalto, il voluto, insistito non-sguardo in macchina di Dax imbarazzato e desolato che non può confortare con lo sguardo i suoi uomini, ma anche di quei volti che si ritraggono. Sono sguardi che non si incrociano, strabici verso una realtà paradossale e surreale, quella imposta da Broulard e Mireau e che spingono senza umanità verso la morte.

Una simile analisi si può fare per altre due scene di *Paths of Glory*. In ordine di diegesi, una è quella della scazzottatura tra i due prigionieri nel finale del film: c'è un'unica soggettiva, ed è quella del soldato che sta per ricevere il pugno che lo ucciderà. Più evidente, invece, è l'insistito carrello in soggettiva dei condannati a morte, che corrisponde strutturalmente e linguisticamente ai piani sequenza in soggettiva della scena della trincea già descritta. Anche in questo caso, lo sguardo dei condannati è con-

sapevole della morte, è lo sguardo carico di disperazione dei morituri, che infatti vengono a loro volta guardati (in macchina) dagli astanti, spettatori partecipi ma anche distanti del loro destino.

In *The Killing* (*Rapina a mano armata*) c'è, a quanto mi risulta, un solo sguardo in macchina: è quello, nel finalissimo del film, dell'impiegato delle linee aeree che indica fuori della porta a vetri, e poi, nel proseguimento dell'inquadratura, quello più minaccioso dei poliziotti. La soggettiva è di Sterling Hayden (Johnny Clay), immobile, paralizzato dallo sgomento per aver perso la valigia col denaro. Chi guarda, in questo caso, e viene guardato (in macchina) forse non morirà, ma per lui non vale più la pena vivere: è morto dentro. Johnny e la sua ragazza sono di spalle, in mezza figura. «Guarda», dice significativamente lei, voltandosi. Anche Johnny si volta, con lo sguardo ebete. Guardano verso sinistra, ma nel controcampo vediamo, in campo medio, attraverso le vetrate, l'impiegato che avverte i poliziotti e indica con un dito verso il centro dell'inquadratura, cioè verso la mdp. «Dobbiamo scappare!» incalza lei; «No – si arrende Johnny – a che vale ormai», e abbassa lo sguardo. Ma noi continuiamo a vedere i poliziotti che avanzano, pistole in pugno, aprendo simultaneamente le ante della porta a vetri (le ante scompongono il quadro in cinque spazi simmetrici, e i poliziotti si pongono ai lati mentre l'impiegato resta al centro, dentro la hall); e avanzano guardandoci, ostili.

Interessanti gli sguardi in macchina in *The Killer's Kiss* (*Il bacio dell'assassino*). Già nella prima scena a casa sua, Davy (Jamie Smith) si specchia il volto (questo non in soggettiva[7]), poi dà da mangiare ai pesci in un piccolo acquario. E qui c'è un'inquadratura modernissima: la faccia deformata di lui è vista da dietro l'acquario, gli occhi leggermente strabici, il naso abnorme. È un'inquadratura di cui forse Coppola si è ricordato girando la famosa sequenza dei "pesci combattenti" in *Rumble Fish* (*Rusty il selvaggio*).

Nella scena del match di boxe, il pugno che stende Davy arriva in macchina, come lo sguardo del suo avversario che prende la mira, e in soggettiva il pugile cade al tappeto, gli occhi che roteano verso le luci del soffitto e poi verso l'arbitro che fa il *count down* guardando verso la mdp. Tutta allo specchio è poi la scena successiva al match, quando Davy osserva l'appartamento di Gloria e lo spettatore vede lo spazio chiaro della stanza illuminata della ragazza riflettersi nello specchio scuro del pugile.

Ma ancora più significativo è lo sguardo in macchina di Vince (il cattivo che insidia e picchia Gloria), il quale, ubriaco, guarda verso la mdp; osserva, in soggettiva, due facce comiche dipinte in un quadro che sembra irridergli, e scaglia il bicchiere contro la mdp, rompendo (con un trucco del profilmico) il vetro del quadro. Vince sarà presto cadavere.

In *2001: A Space Odyssey* (*2001: Odissea nello spazio*) il primo sguardo in macchina del film, che poi fonderà tutto il suo ultimo, lungo capi-

tolo, proprio su questa cifra stilistica, è una soggettiva (in *fish eye*) del computer Hal: una macchina destinata a essere scollegata, un futuro cadavere meccanico che morirà al suono di un girotondo infantile. E, nel finale del film, la soggettiva dell'astronauta verso il vecchio che, seduto a tavola, si volta verso la mdp, è un altro incrocio di sguardi di morte.

Anche *Lolita* conclude il suo primo capitolo, e poi conclude l'intero film, con un atipico sguardo in macchina di una maschera che nasconde un cadavere: è quello del quadro, dietro cui si cela, e muore, il corpo di Quilty (Peter Sellers). Sul volto in primo piano, indagante, della donna raffigurata, c'è il foro di una pallottola.

Si può dire, con una piccola forzatura, che anche il famoso sguardo in macchina in primo piano di Alex in apertura di *A Clockwork Orange* (*Arancia meccanica*) finisca in un cadavere: l'inquadratura successiva, infatti, parte dal corpo del vagabondo che di lì a poco sarà massacrato di botte dalla banda di Alex.

In *The Shining*, infine, lo sguardo di Wendy (Shelley Duvall), nel finale, rimanda verso la mdp immagini di morte: le appaiono fantasmi, zombi, lacerti di corpi insanguinati, mentre Jack sta già inseguendo il suo bambino. Questi cadaveri che vengono da un altro tempo e da un'altra dimensione la guardano negli occhi, con un pauroso "shining" la guarda in faccia la Morte.

Lo sguardo e la morte

L'idea della morte è anche la grande metafora sottesa da qualsiasi riferimento autoreferenziale. Se è vero che la storia è "congelata", per dirla con Baudrillard, resa fossile, è anche vero che questa imbalsamazione (la "mummia" di Bazin che ho già evocato nel caso di Bufalino) viene consegnata all'eternità dalla tecnologia riproduttiva della macchina da presa. Dunque, è inevitabile mettere in gioco anche gli elementi di autoriflessività che emergono fortemente da *Full Metal Jacket* e da tutta l'opera di Kubrick.

«La morte è il destino inevitabile di ogni discorso sul metalinguaggio e sull'autoriflessività» – diceva il compianto Maurizio Grande, in un convegno sul "cinema nel cinema"[8].

È per questo che il cinema americano contemporaneo abbonda di citazioni metalinguistiche, di casi di messa in scena (e in qualche modo di "messa in abisso") dello stesso "apparato" filmico: il vero *cult film* dell'estate '99, ad esempio, è stato un piccolo film indipendente, *The Blair Witch Project* (lett.: Il progetto della strega di Blair): firmato da due studenti di cinema (Eduardo Sanchez e Daniel Myrick), è un horror metalinguistico a bassissimo costo[9]. È la storia, infatti, di un gruppo di giovani aspiranti filmmakers che lavorano a un documentario su una strega sino a essere intrappolati dal loro stesso progetto e pagare con la morte il loro

Lo sguardo in macchina di Malcolm McDowell (Alex) in *A Clockwork Orange*

civettare col macabro. Ma quel che colpisce di questo progetto quasi amatoriale è la scelta linguistica: tutto il film è girato in soggettiva, col pretesto narrativo che i protagonisti riprendono se stessi con le loro telecamere; e la drammatica inquadratura conclusiva è un primissimo piano della capogruppo e animatrice del "progetto strega", che riprende se stessa in un'ultima confessione, in un'ultimo brandello di diario postumo, attendendo la morte. Siamo pienamente nella "soggettiva del cadavere", con in più un'(auto)riflessione sul mezzo cinetelevisivo, che nel momento in cui fissa il reale diventa portatore anche di morte.

Tra i tanti esempi dell'industria hollywoodiana, invece, scelgo un film che mi permette di chiudere il cerchio e di tornare a Kubrick: *Twister* di Jan De Bont (il regista di *Speed*). In una sequenza di questo film neo-catastrofico con commistioni di commedia e fantasy, nel grande schermo di un drive-in si proietta una scena-culto della storia del cinema: è Shelley Duval chiusa in bagno, mentre Jack Nicholson sta spaccando la porta con la scure, in *The Shining*. Una citazione filmica che raddoppia e rende ridondante la violenza della diegesi: mentre il tornado si abbatte sui protagonisti, continua a infuriare imperterrita, sino a quando il vento non porta via l'ultimo lembo di schermo, la maschera ghignante di Nicholson. Interessante anche il riferimento a *The Wizard of Oz* (*Il mago di Oz*) contenuto in questo polpettone hollywoodiano senza grandi pretese: il tornado che porta via uomini e cose non può non ricordare all'immaginario collettivo americano il simbolico "ciclone" che rapisce la bambina Judy Garland e le fa attraversare magicamente la barriera del reale, lo "specchio" di Alice.

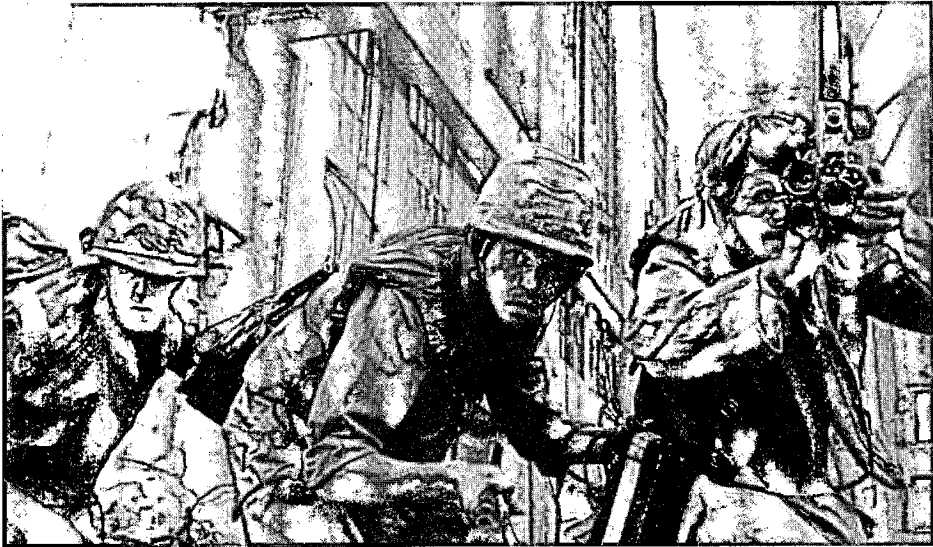
L'autoriflessività è anche il punto di vista di tutto *Full Metal Jacket*:

sin dalla prima sequenza il soldato Jocker fa la parodia di John Wayne e ne paga le conseguenze. Jocker diventerà pian piano il protagonista del film, tirando le fila di un progetto apparentemente disorganico: vuole fare il giornalista di guerra, e nella seconda e terza parte del film vedremo infatti il suo punto di vista sulla guerra. Il suo compagno d'azione usa la macchina fotografica invece che il fucile (e ha i conati di vomito quando il soldato sull'elicottero spara – per gioco – ai contadini inermi).

Una delle sequenze fondanti del film è il lungo carrello che riprende i soldati intervistati dalla troupe televisiva (una *steadicam* che riprende la macchina a mano del profilmico), e subito dopo arriva la lunga teoria di sguardi in macchina dei marines, che agganciano lo spettatore in una sorta di "porta girevole" – è un'espressione usata da Nick Browne[10] –, ma anche lo costringono a un meccanismo straniante.

Jocker risponde all'intervista cui sono sottoposti tutti i suoi compagni guardando – come nelle *news* – in macchina, ma in chiara soggettiva della troupe (l'asta del microfono fuoriesce dalla parte inferiore del fotogramma, e nel controcampo la troupe guarda a sua volta in macchina). Come se non bastasse, dietro Jocker campeggia una sala cinematografica dismessa.

Simile uso del metalinguaggio aveva fatto Coppola in *Apocalypse Now*, quando la troupe riprende una messe di cadaveri e il regista – interpretato narcisisticamente ma anche autoironicamente dallo stesso Coppola – urla: «Continua a girare!». Anche il personaggio di Dennis Hopper andava in quella direzione; non a caso in *Apocalypse Now* un fotografo un po' matto ha preso il posto del giullare, dell'"arlecchino" presente nel racconto di Conrad. In Kubrick il fotografo è invece Rafterman, l'amico di Jocker, e la macchina fotografica è compagna del suo fucile: la vediamo, enfatizzata dal grandangolo, nella già citata sequenza del cerchio sui cadaveri.

Proprio attraverso l'uso di questi elementi metalinguistici (cinema nel cinema, teoria dello sguardo, parodia dei generi), spesso spiazzanti, che costringono lo spettatore a mettersi in discussione, *Full Metal Jacket* diventa una sintesi di visionarismo e di classicità, di geometrie della ritualità e di esplosione postmoderna di frammenti. Film schizofrenico, diviso in due parti ben distinte stilisticamente: la prima, "loin du Vietnam", basata sul tragico addestramento del gruppo di giovani reclute da parte di Hartman; la seconda (a sua volta divisa in tre parti), messa in scena di un Vietnam ironico e da incubo, dove si mescolano un mezzo caldo (il cinema) e un mezzo freddo (la televisione), film di guerra e telegiornale, iperrealismo e surrealismo. Di fronte all'impossibilità di restituire una verità attendibile (la realtà del Vietnam supera senz'altro la migliore fantasia), molto meglio ribaltare le convenzioni iconiche, inventare, al posto della giungla, un Vietnam "urbano", come fa Kubrick nella sequenza finale del suo film, un Vietnam che assomiglia a un videoclip neobarocco di Boy George, o a un fumetto di Walt Disney.

I soldati intervistati dalla troupe televisiva in *Full Metal Jacket*

Il Vietnam, che è completamente ricostruito in studio, in un teatro di posa ricavato da una fabbrica abbandonata nei sobborghi di Londra, diventa microcosmo claustrofobico, come le camerate del campo di addestramento, o universo neobarocco, come nell'episodio finale, che stratifica pezzi di architetture, rovine, macerie, così come assembla frammenti di cinema, di citazioni iconiche, pezzi e rovine dell'immaginario contemporaneo. Discorso alto su cinema e videogame, Disney e autoriflessività, *Blade Runner* e *Apocalypse Now*, western e *war movie*, topoi sull'addestramento militare (da *An Officer and a Gentleman/ Ufficiale e gentiluomo* a *G.I. Jane/ Soldato Jane*) e innovazioni geniali.

In *Full Metal Jacket* c'è un'allucinazione dello sguardo, che o è miope (Cowboy, Jocker, quanti marines occhialuti!), o è portato all'estremo limite appunto dagli occhi folli di Vincent D'Onofrio, il soldato "Palla di lardo". Quest'ultimo, tra parentesi, incarna già qui quella mutazione del corpo dell'attore – e del cinema stesso – che sarà tipica del cinema hollywoodiano di quest'ultimo decennio (*Full Metal Jacket* è dell'87): lo si veda, oggi, in *Men in Black* (*MIB-Men in Black*), a simbolizzare, con l'esplosione del suo corpo («Va bene così?», dice tirandosi la pelle della testa), una mutazione in atto, anche della macchina cinema.

Jocker guarda e fotografa, dunque, la – presunta – realtà che lo circonda. Ma Jocker/Modine, alla fine, sarà costretto a sparare alla cecchina vietcong. Non abbiamo detto che *to shoot* vuol dire anche sparare? Anche in *Paths of Glory* c'erano, irrealisticamente, dei fotografi e dei giornalisti ad assistere all'esecuzione. Anche l'ambasciatore sovietico viene scoperto a fotografare i segreti dello stato maggiore, in *Dr. Strangelove* (*Il dottor Stranamore*). Quilty ha la macchina fotografica appesa al collo e cerca di far fare film "d'arte" a Lolita.

Anche nei nomi c'è un intento autoreferenziale, se non altro di tipo parodico: Jocker vuol dire "jolly", un po' come il Jack del proverbio inglese («All Work and no Play make Jack a Dull Boy»), come il Jack (Nicholson) del film che non a caso sarà poi il cattivo "Jocker" in *Batman*. Cowboy non può non essere un riferimento a personaggi come il pilota di *Dr. Strangelove*, che "cavalca" la Bomba, in una delle scene tragicamente esilaranti del film, come fosse a un rodeo. "Spartaco", si definisce Quilty all'inizio di Lolita, e così via. Sia Cowboy che Quilty saranno presto cadaveri.

Ma l'autoriflessività è soprattutto nel linguaggio filmico di Kubrick, e nell'impianto produttivo del suo cinema, nel suo stesso modo di produzione.

Il discorso sul cinema è nella stessa autoconsapevolezza della messa in scena, nel livello alto di esplicitazione dell'apparato, nell'uso dei movimenti della macchina da presa. In *Full Metal Jacket* il carrello e la *steadicam* sono ovviamente due tra le cifre stilistiche più importanti, accoppiate all'uso del grandangolo che espande lo sguardo, sulle camerate o sulle rovine urbane, sugli scorci di città o all'interno di un gabinetto.

In carrello, con una serie di piani sequenza rotti, ricorrentemente, dal ritorno al campo-controcampo, è descritta l'educazione (e l'incubazione della follia) dei marines istruiti da Hartman (= "l'uomo del cuore"; che è, guarda caso, anche il nome dell'ufficiale che spara alla testa di Don Pietro in *Roma città aperta*). In *steadicam*, ma il movimento è sempre un po' sporco, e ha il sapore della macchina a mano, è descritto l'attacco al cecchino nell'episodio finale. L'angolazione della mdp è sempre dal basso, un punto di vista forte, autoriale, un'angolazione di regia che rimanda a Welles, a una autorialità fortemente rivendicata.

Se la panoramica è la "suspence" e il dolly è il "respiro" del cinema – dice Bernardo Bertolucci sul set di *Novecento* al fratello Giuseppe che gira il *making of* del film, *ABCinema* – il carrello è la storia, il movimento delle cose, l'incedere degli avvenimenti e dei destini delle idee. Mi pare che qualcosa del genere ci sia anche in Kubrick: il carrello e la *steadicam* pedinano infatti un personaggio e lo inseguono nel suo contestualizzarsi nella storia. Penso al lungo carrello che segue l'incerto avanzare dei soldati, ormai fuori dalla trincea, verso il "Formicaio", penso agli insistiti carrelli dietro l'arredamento (gli scaffali, un letto, i mobili) in *The Killing* o nell'appartamento di Quilty in *Lolita*.

Insomma, la messa in scena kubrickiana (soggettiva, movimenti di macchina, recitazione ecc.) mette chi guarda con le spalle al muro, costringe lo spettatore a mettersi in gioco completamente, con le sue pratiche alte e basse, con le sue convenzioni e ironie, identificazioni ed estraniamenti; la costringe a misurarsi con doppi e tripli livelli di lettura, a coltivare la visione (anche per esorcizzare una sempre incombente follia quotidiana), a coltivare un progetto di Cinema ambizioso, che imponga tagli teorici sempre più alti.

Kubrick oltre lo sguardo

"Overlooking", viene da pensare guardando alla sua vita e ai suoi film. *To overlook* in inglese vuol dire guardare "oltre", "attraverso", "al di là"; si potrebbe tradurre con un neologismo "straguardare" (ma anche, usando invece un verbo noto, "stravedere", anche nel senso della fallacità dell'apparenza, di un'allucinazione dello sguardo reale), "sur-guardare", caricare l'atto del vedere di uno sforzo, di una capacità, o di un talento visionario[11].

Il verbo può tentare di spiegare il progetto stilistico e la visione del mondo di Kubrick, che cerca, in tutto il suo cinema, di andare oltre, *over*, al di là della realtà superficiale delle cose, per sperimentare uno sguardo diverso, che vede in profondità. Magari con uno sguardo strabico e paranoide, come quelli di Jack Nicholson in *The Shining*, di Malcolm McDowell in *A Clockwork Orange*, di Vincent D'Onofrio in *Full Metal Jacket*.

"Overlook" è il nome dell'hotel dove Jack Torrance e famiglia si chiudono in un ritiro che sarà un incubo, ma è per me anche la formula metaforica per analizzare un cinema visionario, complesso, dalle molteplici letture e interrelazioni.

«Vedere, rivedere, stravedere. Sarà possibile – scrive giustamente Enrico Ghezzi[12] – inventare uno "stravedere" come possibile ulteriore significato di *to overlook*». Si tratta infatti di un cinema che da un lato propone uno sguardo diverso (sopra, attraverso, sorvegliante, strabuzzato, aguzzo, tollerante, stregato, a secondo dei molteplici significati del verbo *to overlook*); dall'altro impone un "di più" anche allo spettatore, uno sguardo attento. Sulla realtà e sul testo filmico.

Nicole Kidman (Alice) in *Eyes Wide Shut*

Il cinema di Kubrick è dunque un cinema altamente riflessivo. Sia perché riflette sulla storia, sui generi, sulla letteratura, con un segno stilistico sempre originale e innovativo; sia perché riflette su se stesso, è autoreferenziale, propone un'indagine sul terreno del metalinguaggio.

È un cinema che sperimenta sempre, utilizzando i codici di Hollywood per poi trasgredirli inevitabilmente; un cinema che coniuga America ed Europa, spettacolo e *authorship*. Kubrick rappresenta e sintetizza, con le sue scelte di vita e di produzione artistica, i valori della cultura europea, fondata sulla autorialità invece che sulla vendibilità, sull'arte invece che sulla merce[13].

Ora che Stanley Kubrick ha concluso la sua parabola esistenziale e la sua opera ha una sua coerenza e una sua logica, ora che la morte ha dato – come il montaggio a un film, diceva Pasolini – un senso alla sua vita e alla sua carriera di artista, è essenziale approfondire un'indagine sulla grammatica e sulla sintassi del regista, sui meccanismi linguistici che catturano lo spettatore; e insieme sulla nozione (ben più complessa in inglese) di *play*, nel senso di gioco, ma anche di rappresentazione, di recitazione, di esecuzione. Mi ritorna in mente la già citata frase allucinatoria e paranoica di Jack (Nicholson/Torrance) in *The Shining*: «All Work and No Play make Jack a Dull Boy...» ad libitum. Solo lavoro e niente gioco rendono Jack un ragazzo triste e scemo. Ma forse anche: il lavoro, nel senso di opera, *art work*, senza *play*, nel senso di possibilità di recitarla, giocarla, suonarla quest'opera artistica, rende l'uomo pazzo.

Il titolo stesso del suo ultimo, incompiuto film, è una sorta di inno alle contraddizioni del cinema, delle sue radici, delle sue eredità culturali, del suo sguardo: *Eyes Wide Shut.* Se si potesse tradurre, suonerebbe come "A occhi spalancati sbarrati", metafora di un disperante conflitto dello sguardo, e anche di una disperata volontà di guardare "oltre" lo sguardo stesso. Da "Overlook" a "Eyes Wide Shut", come si vede, c'è un percorso coerente che passa sempre per l'approfondimento, per la dilatazione, l'ampliamento dello sguardo, ma al tempo stesso anche per la coscienza della mendacità del reale e dell'impotenza dell'uomo di cogliere valori che sono dietro all'apparenza delle cose.

Eyes Wide Shut non ha niente delle promesse della campagna di lancio (scene di intenso erotismo all'interno della coppia e grande orgia collettiva "censurata" dalla produzione grazie agli effetti digitali a coprire le pudenda), che forse avrà fatto rivoltare Kubrick nella tomba. Il film, infatti, è proprio la negazione di una sessualità materialmente soddisfatta, è anzi all'insegna dell'in-soddisfazione; l'erotismo è tutto mentale, di testa, basato sulle fantasie erotiche dei due protagonisti che vengono scatenate in serie, sino a rendere impercettibile il confine tra fantasia stessa e realtà. Il film pare testimoniare dell'impossibilità del sesso, di una metaforica "impotenza" della e sulla realtà che dà un senso di morte. Quindi, nonostante l'esibizione del "corpo", che è la costante strutturale del film (il corpo statuario di Nicole Kidman che per un attimo si denuda, vista da dietro, i corpi nudi delle "sacerdotesse" del sesso nell'orgia in maschera, il corpo della prostituta in *overdose* dell'inizio del film, il corpo della donna morta nel finale – che si scopre essere poi lo stesso corpo della prostituta ecc.), la sessualità dà un senso di vertigine, ma anche di nausea, di sottile disagio se non di angoscia.

Forse è per questo che a molti critici italiani il film non è piaciuto[14]. Alcuni critici americani tacciano il film di banalità e di irrisoluzione, oppure attaccano – dal punto di vista del *gender* – la fantasia tutta dal punto di vista maschile di Kubrick[15]. Arriva ora addirittura la notizia che Janet Maslin, critico del «New York Times», sarebbe stata licenziata per aver parlato bene del film[15]. Il caso del critico "troppo buono" ha fatto il giro dei giornali.

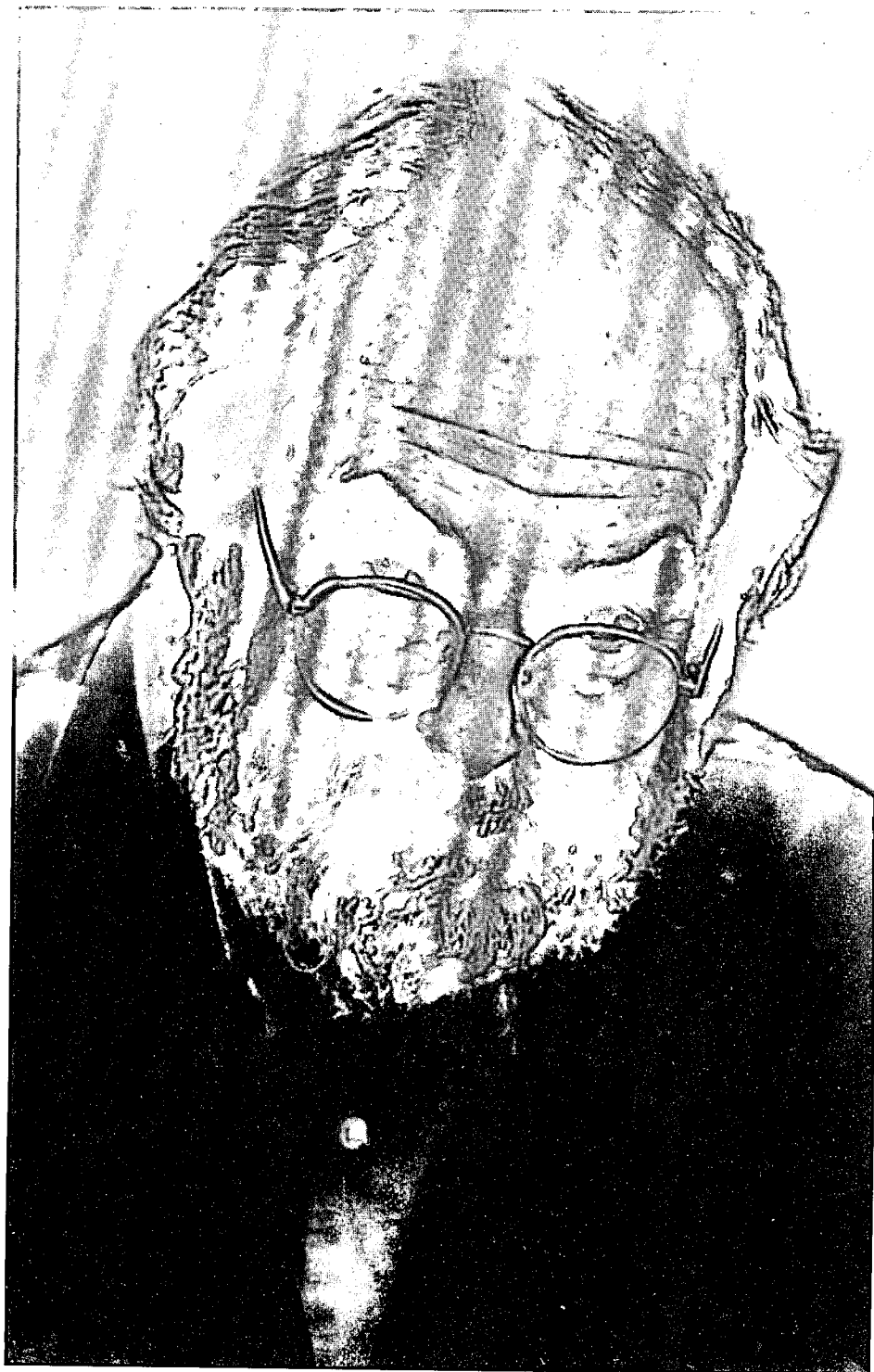
E poi, si è detto – e questa è una giusta osservazione – quanto si può dire che la confezione finale sia tutta di Kubrick e non della produzione, dopo la sua morte?

Eyes Wide Shut è il classico film costruito sul filo del rasoio, al limite tra genialità e banalità, un film che rischia, in bilico tra arte assoluta e progetto incompiuto; ed è dunque logico che divida, che possa piacere e non piacere. A mio parere è un grande film sottile, un affresco inquietante del mondo di oggi e delle sue "perversioni" (non solo sessuali). È un film sullo sguardo, come il titolo del resto annuncia, e insieme sulla chiusura dello sguardo stesso, che è costretto a "guardare" con altri occhi, quelli della

fantasia e dell'immaginazione. È un film sul "voyeurismo", sul desiderio dello spiare ma anche sull'ossessione del guardare, e sul dramma dell'osservazione distaccata e distante, della freddezza del senso. E quando si parla di "voyeurismo", non c'è bisogno di citare Metz per ricordare che l'idea stessa del cinema e dello spettatore cinematografico costituiscono un apparato e una condizione voyeuristici; dunque, il film di Kubrick è anche un film "teorico", una riflessione sul cinema stesso e sui modi della visione. Ed è, insieme, un film "filosofico", perché affronta il grande tema della differenza tra realtà e immaginazione, tra vita e sogno, come Nicole Kidman didascalicamente ci fa capire alla fine del film, con l'ultimissima frase del dialogo («l'importante è... *fuck*») che riporta, appunto, al tema del corpo, della mediazione materiale con il reale, della riappropriazione di quella sessualità che il film invece nega.

Sono vere o false le fantasie della Kidman, sono state solo pensate, sognate (a occhi chiusi da lei e ad occhi aperti da lui) o anche vissute realmente? E sono provate davvero o sognate, o tra-sognate, le avventure notturne di Cruise, alle prese con due giovani seduttive, con una prostituta sieropositiva, con una "lolita" minorenne, con una setta di sessuofili assassini? È vissuta o sognata la trama thriller che si dipana attorno alle tracce di Cruise? È vero o presunto l'omicidio di una prostituta che ha cercato di proteggerlo e di "redimerlo"? E cosa c'è di vero nella "finzione" cinematografica, che però forse è più "vera" della realtà stessa: quella stessa riflessione, fatta, in toni molto più spettacolari e commerciali, da *Matrix*, film di fantascienza più intelligente della sua apparenza, firmato dai fratelli Wakoswski. È tutto falso, dice Pollack a Cruise nella sala del biliardo, tutto è messa in scena.

Queste sono le grandi questioni aperte da Kubrick, sotto la superficie patinata del suo film. Ché, se non lo si legge in questo suo spessore, oltre le prime letture, *Eyes Wide Shut* diventa un film banale: la storia di una coppia che va a un party di lusso, e sperimenta turbamenti e tentazioni di adulterio; mentre Cruise, che fa il medico, viene chiamato dal padrone di casa, ricco miliardario, a dare le prime cure a una squillo andata quasi in *overdose*. Basta questo a scatenare le fantasie erotiche dei due protagonisti: la Kidman confessa l'attrazione provata una volta per un tenebroso ufficiale, Cruise non tollera le immagini di quel "tradimento" e reagisce mettendo in scena – ma mai in pratica – le sue proprie perversioni (cede alle proposte di una prostituta senza andarci a letto, si reca all'orgia senza parteciparvi). La sua presenza clandestina a un festino in maschera, l'orgia appunto, scatena poi un meccanismo giallo che per poco non lo uccide e che invece uccide la squillo-sacerdotessa del sesso. Cruise viene minacciato, pedinato, condotto sull'orlo di una crisi di nervi, indotto a confessare tutto alla moglie, che nel frattempo ha sognato perversioni indicibili. Ma sarà poi vero?

Come si vede, c'è un po' dell'Antonioni di *Blow-up*, quando dichiara la sua impotenza a distinguere tra mondo reale e mondo immaginario;

Stanley Kubrick

c'è molto del Fellini di *Roma* o di *Casanova*, nei rituali ossessivi della scena dell'orgia. Vi è, d'altronde, anche un'atmosfera analoga a quella incubica di *After Hours* (*Fuori orario*) di Scorsese. E vi sono pure citazioni dello stesso Kubrick: il ballo iniziale del film ricorda certe scene di *The Shining*, la minorenne seduttiva, che Cruise incontra quando deve noleggiarsi una maschera, non può non far tornare alla memoria *Lolita*.

Insomma un film complesso, non armonico, a volte sgradevole, a volte invece elegantissimo nei suoi colori accesi e nei suoi toni caldi. Comunque un film inquietante, significativo omaggio alla vita e alla morte, e congedo dalla realtà (o da una certa realtà) da parte di un grande maestro della fantasia.

La "soggettiva del cadavere", dunque, diventa in *Eyes Wide Shut* totale e universale. Non a caso, gli unici veri e propri sguardi in macchina del film li abbiamo durante l'orgia: uno, drammatizzato da un veloce zoom in avanti, è quello della sacerdotessa-squillo che pagherà appunto questo sguardo con la morte; un altro è quello della maschera bianca in primo piano (sotto cui si cela probabilmente il ricco amico interpretato da Sidney Pollack), una sorta di macabro teschio dallo sguardo indagatore e giudicante, cui Cruise risponde con un cenno del capo. Altri sguardi angoscianti vengono dalle maschere in primo piano degli astanti che minacciano l'intruso ormai scoperto; le eleganti maschere veneziane sono improvvisamente diventate mascheroni di mostri da film dell'orrore. E ancora guarda in macchina lo stesso Cruise (che peraltro percorre i corridoi dell'orgia con una lunga soggettiva in *steadicam*, preceduta da una atipica dissolvenza) in una infinita, snervante inquadratura di pura contemplazione, in cui appare anche la già ricordata maschera bianca. Infine la Kidman, in casa, ammicca verso lo spettatore, da sotto gli occhialetti, mentre Cruise rimugina cupo le proprie fantasie.

Su tutto pare poi dominare l'occhio finale di Kubrick, che irride alle varie ipotesi interpretative, che gioca ai travestimenti, che "si guarda" attraverso le maschere vere e quelle digitali, attraverso lo specchio dei due coniugi-amanti o attraverso quello di Alice. E Kubrick ci guarda, inquietante, col suo film non finito, incompiuto, irrisolto ma forse per questo affascinante; perché la non finitezza ne permette anche l'eternizzazione. Il cinema, in fondo, non è che un grande, meraviglioso tentativo di esorcismo della morte.

Con *Eyes Wide Shut*, insomma, rimpiangiamo Stanley Kubrick ma anche siamo costretti a celebrare giocosamente (come lui fa con noi spettatori, coi suoi attori e col suo film) in lui l'ultimo grande maestro del Cinema-Cinema, inventore di tecniche e di linguaggi, geniale manipolatore di generi, di culture, di tradizioni narrative, di quel cinema di cui si paventa (o si auspica, a seconda dei punti di vista) la "morte" (fisica o simbolica). Quel cinema che invece, quasi dispettosamente – come la "lolita" che gioca al sesso con gli adulti nel suo ultimo film – Kubrick imbalsama ed eternizza.

1. Jean Baudrillard, *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Cappelli, Bologna, 1980. Cfr. in part. *La storia: uno scenario rétro*, p. 7.
2. Francesco Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano, 1986.
3. Vito Zagarrio, *Certe fatue schegge di luce. Gesualdo Bufalino tra letteratura e cinema, con un'intervista*, «Lingua e letteratura», 27-28, 1997, p. 26.
4. Gesualdo Bufalino, *Quei ragazzi del loggione, tanti anni fa*, in *L'enfant du Paradis. Cinefilie*, Salarchi Immagini, Comiso, 1996, p. 141.
5. Cfr. André Bazin, *Qu'est ce que le cinéma? I. Ontologie et langage*, Ed. du Cerf, Parigi, 1958. Vedi ovviamente anche le osservazioni in proposito di Francesco Casetti, *Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano, 1993, pp. 32 e sgg.
6. Pierre Sorlin, *Stanley Kubrick e la storia*, relazione al convegno su Kubrick tenutosi nel 1998 a Firenze, nell'ambito della circuitazione della retrospettiva Kubrick della Biennale di Venezia.
7. L'inquadratura ricorda da vicino, come nella sequenza dell'incontro di boxe, il preparatorio *The Day of the Fight*.
8. Maurizio Grande è morto il 30 dicembre 1996. La relazione cui faccio qui riferimento, dal titolo *Il montaggio* è stata letta al convegno "Cinema 100-III. Il cinema nel cinema", Roma, 23 ottobre 1996.
9. Vedi per esempio l'ampio reportage di Jim Hoberman su «Village Voice» (*Screaming and Kicking*, 20 luglio 1999), che dedica al film anche la copertina.
10. Nick Browne, *The Rethoric of Filmic Narration*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1982.
11. Enrico Ghezzi, *Stanley Kubrick*, Il Castoro, Milano, 1995, p. 143.
12. Id., p. 144.
13. Su Kubrick vedi anche: Gian Piero Brunetta (a cura di), *Stanley Kubrick*, Marsilio, Venezia, 1999; Thomas Allen Nelson, *Kubrick. Inside a Film Artist's Maze*, Indiana University Press, Bloomington, 1982; AA.VV., *Stanley Kubrick*, numero unico di «Garage», Scriptorium, Torino, 1998; AA.VV. *Stanley Kubrick*, dossier speciale in «Close Up», 7, 1999; Vincent Lo Brutto, *Stanley Kubrick: l'uomo dietro la leggenda. Biografia*, Il Castoro, Milano, 1999; John Baxter, *Stanley Kubrick. A Biography*, Carrol & Graf, New York, 1997; Diane Johnson, *Stanley Kubrick (1929-1999)*, «The New York Review of Books/La Rivista dei libri», 5, 1999; Frederic Raphael, *Eyes Wide Shut. A Memoir of Stanley Kubrick*, Ballantine Books, New York, 1999. Cfr. anche Antonella Demichelis, *Antecedenti di schizofrenia sociale in Kubrick*, «Quaderni di cinema», 6-7, 1999; Andrea Sani, *Stanley Kubrick. Estetica dell'estraneità e pessimismo esistenziale*, «Quaderni di cinema», 6-7, 1999; Paolo Cherchi Usai, *Eyes Wide Shut*, «Segno Cinema», settembre-ottobre 1999; Mario Rocchi, *Kubrick: una grande avventura solitaria*, «La linea dell'occhio», 34, 1999.
14. *Ma non è il capolavoro annunciato* si intitola il pezzo di Irene Bignardi da Venezia, che già aveva espresso le sue perplessità all'anteprima londinese («La Repubblica», 2 settembre 1999); e il sottotitolo (che ovviamente è redazionale) suona così: «Pare l'ombra del film che Kubrick avrebbe dovuto fare 30 anni fa».
15. Cfr. Michiko Kakutani, *A Connoisseur of Cool Tries to Raise the Temperature*, «The New York Times», luglio 1999 (sottotitolo: *Hobbesian Sex: Kubrick wants to let go in "Eyes Wide Shut", but it all looks like hard work*); cfr. anche Gregory Feeley, *A Masterpiece Master Couldn't get Right*, «The New York Times», cit., p. 9 (ma il pezzo è dedicato soprattutto ad *A.I.* e a *Pinocchio*, che avrebbero dovuto essere i futuri progetti del regista. In «The New Yorker» (26 luglio 1999) David Denby esprime qualche perplessità sulle dinamiche psicologiche della coppia Cruise-Kidman, mentre in «Our Town» Ed Koch, ex sindaco di New York, stronca il film senza appello (*The Opposite of Sex. Stanley Kubrick's finale goes limp*). Jim Hoberman, sul radicale «The Village Voice» (*I Wake Up Dreaming*, 27 luglio 1999), attacca l'operazione commerciale della Warner Bros, e parla di «rough draft at best», dunque di operazione incompiuta. Sullo stesso periodico, Roger Ebert insiste contro le alterazioni digitali della censura ma apprezza lo spessore psicanalitico del film (*Through an Erotic Looking Glass*, 16 luglio 1999). Invece, Quentin Curtis su «The Daily Telegraph» (16 luglio 1999) titola la recensione *Master's Finale is Touched with Greatness: The Director's Last Film a Revelatory Conclusion to a Lifetime's Work*.
16. Vedi Irene Bignardi, *Obbligo di stroncare*, «La Repubblica», 23 settembre 1999.

Iaia Forte in *Appassionate* di Tonino De Bernardi

Vedute e visioni
I film italiani sugli schermi del Lido

Stefania Parigi

Il *dolce cinema* di Martin Scorsese, presentato fuori concorso nella giornata di chiusura della Mostra veneziana, ha scatenato nella critica un'ondata di nostalgia per il passato glorioso del nostro cinema, al cui confronto il presente non può che apparire misero e angusto. Ma il risultato di un paragone fra termini incommensurabili è scontato. E la stessa critica non sfugge alla banalità che rimprovera ai registi e ai film di oggi, perché partecipa, inevitabilmente, dello stesso tempo; un tempo da cui nessuno può avere, al di là del desiderio o della forza, la presunzione di tirarsi fuori.

Il tempo ci penetra tutti, con i suoi colori e riti televisivi, i suoi mille schermi accesi che scorrono nell'indifferenza e nell'indifferenziazione, dando l'illusione che ci si possa distinguere, ritrovare, riconoscere e identificare. In un momento in cui, forse, gli unici eroi sono quelli che si sottraggono allo sguardo, anche il non riconciliato è diventato soltanto un ruolo previsto dal gioco della comunicazione. Laddove tutto è permesso e inscritto nel copione, non sembra più possibile indignarsi o stupirsi di alcunché. Ma anche chi si ostina a indignarsi è compreso e previsto nell'ingranaggio, senza via di scampo. E dunque "questo cinema siamo noi", anche se non vogliamo. Poiché, come scriveva Pasolini ormai tanti anni fa, non solo non ci sono più alternative, ma non pare esserci neppure più un altrove dove approdare.

In un'intervista a proposito del suo documentario su Visconti presentato a Venezia, Carlo Lizzani ha detto, con una battuta, che al cinema italiano di oggi manca l'osteria, luogo reale e metaforico dello scambio e del dialogo tra cineasti, scrittori, pittori, intellettuali, che ha animato le stagioni più fervide della nostra storia artistica. Manca, insomma, la forza che in passato ha unito nella percezione di uno stesso tempo, sovente eccezionale, scrittori e registi, pittori e poeti. Oggi cinema e letteratura sono ricomprese in un tempo diverso, che quanto più è globalizzato, come si dice con gergo alla moda, tanto più è parcellizzato e frammentato in tante individualità solitarie. Il presente cinematografico, non meno di quello letterario, riflette questo solipsismo mediatizzato, in cui si è tutti

Dall'alto in basso:
A domani di Gianni Zanasi;
Silvio Muccino e Giulia Steigerwalt in *Come te nessuno mai* di Gabriele Muccino;
Paola Pitagora sul set di *Non con un bang* di Mariano Lamberti;
Nina di Majo, regista e interprete di *Autunno*

unici e soli, ma dentro un flusso normalizzante che tutti ci ingloba.
I 22 titoli italiani (tra lungometraggi, corti e video) presentati a Venezia non possono ovviamente proporsi, essi soli, come un paradigma dell'esistente, ma non appaiono neppure come le schegge impazzite di un sistema che ammette solo deviazioni recuperabili. Se questi film non sono esemplari, sono senza dubbio rappresentativi non soltanto del cinema, ma appunto del tempo in cui questo cinema è affondato. E lo sono così tanto che il rifiuto da parte della critica di alcuni testi passa, almeno in certi casi, soprattutto attraverso il rifiuto della materia che li nutre: facce, sfondi, sentimenti; insomma un rifiuto ideologico ed esistenziale, prima che estetico. Anche l'estetica, comunque, segna il passo, con alcune eccezioni, come vedremo.

Schermi giovani e pallidi

A Venezia quest'anno ci sono almeno cinque film che gli smaniosi di etichette e di formule potrebbero attribuire al cosiddetto filone.

giovanilistico, risorgente da alcuni anni. Cinque racconti generazionali con inclinazioni, più che autobiografiche, famigliari in senso stretto e lato.

Gianni Zanasi, trentaquattrenne, dopo un bell'esordio con *Nella mischia* (1994), visita in *A domani* (sezione Concorso) il suo paese natale, Vignola (in Emilia Romagna), per narrare qualche momento dell'esistenza di alcuni adolescenti tra i quindici e i diciassette anni.

Sulla stessa fascia di età si orienta Gabriele Muccino, anch'egli poco più che trentenne, al secondo lungometraggio dopo *Ecco fatto* (1998), ugualmente dedicato ai giovani d'oggi. *Come te nessuno mai* (sezione Cinema del presente) ripercorre tre giorni di occupazione dello storico liceo Mamiani di Roma, dove il regista ha studiato e che il fratello minore, protagonista e cosceneggiatore del film, sta frequentando insieme ad altri ragazzi che appaiono anch'essi sullo schermo.

Spostandoci dalla Roma di Muccino alla Napoli di Nina di Majo (*Autunno*, Cinema del presente), troviamo un'altra famiglia allargata coinvolta nel cast: al di là dell'autrice, che si mette in scena come protagonista, compaiono il fratello, la madre, la cugina e una schiera di non-attori dai nomi e cognomi altisonanti, spesso doppi, nella migliore tradizione aristocratica e altoborghese. Attraverso facce di parenti e amici, la regista ventiquattrenne, al primo lungometraggio, racconta la crisi di almeno quattro generazioni: adolescenti, ventenni, quarantenni e sessantenni.

Sulle inquietudini dei ventenni in particolare puntano lo sguardo altri due giovani autori esordienti nel lungometraggio: Mariano Lamberti, classe 1967, con *Non con un bang* (sezione Nuovi territori) e Giovanni Davide Maderna, classe 1973, con *Questo è il giardino* (Settimana della critica e premio opera prima "Luigi De Laurentiis"). Entrambi scelgono come set gli spazi del vissuto e della memoria: un paesino alle falde del Vesuvio il primo, Milano il secondo. Maderna scrive il film con la fidanzata che è anche protagonista del film. Lamberti si circonda di una numerosissima famiglia adottiva: attori e tecnici scelti tra i compagni di corso al CSC (ora Scuola Nazionale di Cinema) dove il regista si è diplomato nel 1987.

Tutti e cinque questi film hanno in comune il fatto di attingere direttamente ai corpi e ai luoghi della vicenda esistenziale e culturale del loro autore. Lo fanno seguendo estetiche assai diverse, quando non addirittura opposte. C'è un'altra cosa però che li unisce, pur nella estrema discordanza dei risultati, ed è la scelta di una narrazione "debole", che si affida alla frammentazione, al mosaico, alla disseminazione, alla coralità, alla concatenazione apparentemente casuale anziché alle impalcature e alle convenzioni tradizionali del racconto. Ma per evitare di generalizzare troppo su questa rinuncia alla storia classica – che molti continuano ad additare come un limite, dimenticando che essa costituisce, dalla fine dell'800 ad oggi, una categoria del moderno e del postmoderno, e dun-

que un modo di essere nella contemporaneità –, occorre addentrarci nelle singole opere.

In *A domani* Zanasi opta per un registro che vorrebbe essere fenomenologico e surreale insieme, seguendo una narrazione di vuoti anziché di pieni, che procede a smantellare la dittatura dei fatti "significativi", lasciandoci galleggiare sull'inerzia del quotidiano, sulla sua evidenza non emblematica. Questo, almeno a giudicare dalle dichiarazioni rilasciate, sembra l'intento del regista che, alla storia dimostrativa, a tesi, oppone il «contropiede» della vita che sorprende. Tuttavia l'adagiarsi sul quotidiano insignificante, la rinuncia, questa sì ideologica, agli sguardi "in vetta" non sfocia nella rappresentazione della problematica insignificanza del quotidiano, bensì in un piatto giro a vuoto dello sguardo, che in ciò risulta perfettamente omologo alla materia rappresentata, alla sua naturale opacità. Servendosi di una luce uniforme da telefilm e di una musica che appare meramente riempitiva, Zanasi si abbandona ai suoi interpreti, lasciandoli liberi di occupare l'inquadratura con le loro reiterate smorfie, in una totale assenza di pulsazioni, sia del racconto che della vita. E, mentre il film procede incorniciato tra due immagini a forte spessore simbolico, quelle del girotondo dei ragazzi intorno all'albero, lo schermo sembra spegnersi, privo di presenze oltre che di umori e di sogni.

Viene naturale così fare proprio le obiezioni che il regista ha programmaticamente denunciato: perché volare così basso? Davvero il Motor Show di Bologna può soddisfare il disagio di un quindicenne di oggi, e una corsa in go-kart esaurire, come al luna park, il suo anelito di libertà? E che dire di un quindicenne che sembra andarsene di casa solo per rispondere al cliché adolescenziale della trasgressione, quasi parodiandolo, e assicurandosi un sereno ritorno dentro la famiglia e i riti della provincia, con i suoi immobili alberi maestri?

Se gli adolescenti di Zanasi si muovono dentro un immaginario televisivamente svuotato, quelli di Muccino sono molto più abilmente messi in scena, "confezionati" in maniera tale da attirarsi addosso più larghi consensi e simpatie. La scelta di Muccino, a differenza di quella di Zanasi, è chiara fin dall'inizio: apprestare un prodotto agile, facilmente fruibile, in grado di soddisfare il desiderio del pubblico di essere divertito, appagato e consolato. Per questo motivo il film è stato fortemente elogiato dal presidente della Rai, che lo ha proposto come modello dell'intervento televisivo nel cinema. Lasciando ai sociologi e agli storici di domani il compito di riflettere sulla generazione rappresentata nel film, resta il fatto che attraverso le immagini di Muccino non ci è stato possibile coglierne che il folclore di superficie.

Con un'aria aggraziata da bravi ragazzi, in mezzo a bozzetti di vario tipo – dal discorso sui vestiti, all'occupazione della scuola relegata sullo sfondo, fino allo scontro con l'ipocrisia e la fragilità dei genitori ex ses-

santottini – questi adolescenti di buona famiglia accarezzano soltanto l'eterno sogno della commedia hollywoodiana o, per rimanere in famiglia, dei nostri polverosi telefoni bianchi: ciò che conta, alla fine, è soltanto l'amore. Su questa morale consolatoria si apre e si chiude il film, peraltro nel suo genere ben concertato, con innegabile senso del ritmo e capacità di dirigere gli interpreti non-attori.

Agli schermi pallidi di Zanasi e a quelli rosa di Muccino si contrappongono le tonalità, un po' più cupe, di quelli di Lamberti, di Majo e Maderna. Qui il ritratto generazionale accenna a farsi sofferto, si insinuano inquietudini, sbandamenti e crisi. A Lamberti, fra i tre, si deve il film più debole e irrisolto, pur riconoscendogli uno slancio sincero nei propositi.

Non con un bang si muove sulla scia del racconto esistenziale, al riparo di qualche citazione emblematica: dall'Eliot dell'esergo, che introduce la morale del film (il piagnisteo per impotenza), alla Giocasta, madre di Edipo, trasformata in Gioconda nel gioco delle parole crociate, al nome del paesino scelto, Leopardi, con tanto di lapide dedicata al poeta che qui scrisse *La ginestra* e *Alla luna,* infine all'incarnazione oblomoviana da parte del protagonista, perennemente adagiato sul letto, con il suo contraltare štolziano, l'amico inquadrato ed energico.

Mentre sullo sfondo si svolgono i mondiali di calcio, i cui echi ci arrivano insistiti dalla radio e dalla televisione lungo tutto il corso del film, e a tratti si sente un rumore lontano, come di un'esplosione vulcanica, il regista racconta una generazione preda dell'astenia e affetta da una visione ombelicale, che annaspa in un vuoto senza vertigini, nonostante il volo finale sul Vesuvio (realizzato con il Cineon di Cinecittà), metafora di una liberazione che, alla stessa stregua del desiderio suicida, viene messa in scena (con la computer grafica, cioè al di là del registro realistico) solo per essere negata.

Lamberti descrive questa impotenza generazionale con troppa autocoscienza retorica, fitta di ingombri simbolici e, soprattutto, non riuscendo ad armonizzare i due registri della rappresentazione: quello del banale-quotidiano e quello dell'eccezionale-visionario, a cui dedica peraltro le cure maggiori, affollandolo di modellini ed effetti speciali: come il falso Vesuvio che incombe davanti alla finestra, simbolo dell'implosione del bang, o la tartaruga meccanizzata, fin troppo esplicito contrappunto al letargo del protagonista, o infine le piante mostruose e carnivore, che appaiono giochetti stridenti anziché mezzi capaci di rendere la percezione allucinata dell'ambiente.

Di vuoto, solitudine e fallimento parla anche Nina di Majo, pronta a trasportare nel suo vortice di ventenne il mondo dei fratelli, dei padri e delle zie, cosicché più che di ritratto generazionale sembra opportuno parlare nel suo caso di spaccato d'ambiente e di classe: la Napoli odierna dei quartieri alti.

Denis Fasolo in *Questo è il giardino* di Giovanni Davide Maderna

Due storie parallele, quelle della ventenne Costanza e del sedicenne Matteo, scorrono a incastro, coinvolgendo nel loro movimento altre vicende e altre età. L'autunno ungarettiano del titolo, ripreso in una delle numerose citazioni che scandiscono, a guisa di titoletti, il dispiegarsi del mosaico narrativo, coinvolge tutti, nessuno escluso. Oltre che una stagione della vita (la vecchiaia che malinconicamente sta arrivando per mamme e zie), l'autunno costituisce qui la dimensione di un sentire preso in una morsa distruttiva, negativa più che nichilista, nonostante i molti richiami a Dostoevskij (da *Il sosia* a *I demoni*).

La tabula rasa della di Majo arriva soltanto a sfiorare il tragico, senza toccarlo, e anzi ricomponendolo e distanziandolo nelle forme di un'ironia intrisa di narcisimo. Il registro della commedia funziona come correttivo e come difesa contro quel "piagnisteo" che *Non con un bang* teorizza fin dal titolo. La filiazione morettiana è evidente e non è il caso, in questa sede, di sottolinearla più di quanto abbiano già fatto i recensori da Venezia. La di Majo procede per schizzi e scenette, a volte soltanto accennate, con il piglio moralistico di chi si chiama contemporaneamente dentro e fuori dal gioco, forte della consapevolezza che sa guardarlo e giudicarlo nel mentre lo vive. Quel senso di inadeguatezza che enuncia all'inizio del film, citando *Il sosia*, è la misura della sua orgogliosa resistenza al corso delle cose, che esclude ogni più intima compromissione e impedisce un reale smarrimento. Il controllo dell'opera, con il suo andirivieni di situazioni e di personaggi a scacchiera (sovente fissati nello stilema del carrello per strada) sottende il ferreo controllo della coscienza, la paura di qualsivoglia abbandono, di uno sconfinamento, di un eccesso. Perciò il disagio della di Majo ci arriva, senza scomporci, con la limpidezza e la distanza di una formula geometrica, tutta affidata ai tracciati esterni del comportamento e alla cristallina evidenza delle parole.

Non ci sono tic né battute, invece, nel film di Maderna, che si muove in una direzione stilistica opposta a quella di *Autunno*. Mentre in quest'ultimo i sensi di solitudine e incomunicabilità passano attraverso la

chiacchiera e il tratteggio ironico delle situazioni, in *Questo è il giardino* vengono affidati totalmente alla tensione formale. È essa, prima di tutto, che definisce la scelta morale del regista, quella sua austerità quasi religiosa che ha fatto parlare la critica, forse un po' esageratamente, di ascendenze bressoniane e olmiane.

Pur essendo un film su due giovani musicisti, *Questo è il giardino* è sprofondato in un silenzio che non può che apparire simbolico e del quale la madre muta del protagonista, anch'essa musicista, costituisce l'icona evidente. Simmetrica all'assenza di suoni forti, si impone la mancanza di colori accesi, il grigiore di Milano e dei riti quotidiani: la visita al supermercato, il lavaggio dei piatti...

Ma l'ansia di riduzione che anima il regista investe anche le scelte strettamente drammaturgiche. I fatti non vengono rappresentati, ma solo allusi, lasciati fuori campo, attendendo che la loro eco si propaghi sullo schermo. Alle reiterate ellissi sui presunti snodi narrativi fa riscontro una sottolineatura programmatica della durata delle non azioni. La videocamera digitale di Maderna, che si ritrae davanti ad eventi come l'aborto, indugia al contrario sull'insignificanza del quotidiano, con un'ostinazione che finisce per conferire uno spessore in qualche modo metafisico a quell'universo di mera constatazione che staziona sotto il nostro sguardo.

Questo è il giardino sembra proporsi come una composizione di vuoti: della parola, del colore, del tempo e dello spazio. E non è certamente casuale, a questo proposito, lo svuotamento, al tempo stesso letterale e simbolico, dell'appartamento del protagonista, che precede l'immagine finale del giardino del titolo. Giardino anch'esso più allegorico che reale, come ci ricorda lo stesso Maderna nel press-book del film: «Nella Bibbia ci sono quattro giardini, tutti riferiti all'amore fra un uomo e una donna, ma con sfumature molto diverse: l'innocenza, la passione, la separazione, il ricongiungimento... Sono le tappe essenziali della storia narrata in questo film».

Il linguaggio composto e silente di Maderna può essere additato come una protesta e una alternativa contro tanto cinema di oggi, a base di ritmi frenetici, effetti speciali e musiche a tutto volume. Tuttavia si ha la sensazione, mentre il film scorre, che il progetto formale finisca per sopravanzare la reale forza espressiva dell'opera. Non si esce mai dall'ossessiva implosione delle forme così come da quella del mondo rappresentato: una gioventù in definitiva perbenista, quasi parrocchiale, che non sembra trovare alternative al di là della forbice amore/sesso mercenario od orgiastico e che si dibatte nel senso del peccato (l'aborto divide), mossa dai fili di un destino che ha la stessa implacabilità dello stile maderniano.

Schermi accesi

Tutti e cinque i film sui giovani e gli adolescenti che ho passato rapidamente in rassegna hanno in comune, secondo varie gradazioni, il racconto di una generazione anemica e svuotata, che non ha ancora varcato l'età del lavoro e gira intorno a se stessa, esangue o compiaciuta, ma quasi sempre incapace di affascinare.

Per trovare schermi meno pallidi bisogna cercare altrove: tra i colori forti e le pulsioni "elementari" dei film di Tonino De Bernardi, Giuseppe Bertolucci e Davide Ferrario. Al di là dei risultati, qui lo schermo è sempre acceso, risuonante, e si affrontano di petto, senza paura, il mondo e il cinema all'unisono.

Appassionate (Concorso) di De Bernardi rifiuta prima di tutto il registro naturalistico e minimalista comune a tanti film di oggi e sprofonda, senza remore e difese, nel terreno minato della rappresentazione degli archetipi. Non ci propone vedute, ma visioni. La sua Napoli da cartolina ricorda quel «pallone sospeso nel cielo del mito» che Pasolini invocava per il proprio *Decameron*. Una Napoli "antica" e "popolare", che non ha senso cercare nelle mappe sociologiche o geografiche perché vive di un'esistenza fatta unicamente di mito e di materia bruta.

La Madonna delle galline messa in scena da De Bernardi è immersa nella terra, in un cortiletto di campagna, proprio come l'Emilia di *Teorema*. Al di là della citazione esplicita, pare di sentire lungo tutto il film la presenza di Pasolini come una sorta di dantesco Virgilio, che ha aperto al regista le porte di un altro mondo. Questo territorio privo di certificato anagrafico è fatto di circolarità e di ritorni, abitato dai morti-vivi della cultura popolare, ancor prima che pasoliniana, fantasmi che prendono corpo nelle canzoni della tradizione e di lì si propagano senza soluzione di continuità sugli schermi barocchi di De Bernardi, profusi di infiorescenze, formicolii di gente, ninnoli e rossi tendaggi di scena.

Come i fiori che con tanta insistenza invadono le immagini, tutto è vero e falso contemporaneamente in *Appassionate*. Il teatro dei vicoli e delle marine napoletane è quello delle forze pure dell'esistenza e delle loro mitiche tenzoni: passioni contrastate e assolute, tradimenti, incesti, delitti, nascite e morti. Mescolando melodramma, sceneggiata e tragedia classica, De Bernardi mette in scena, attraverso i suoi personaggi, grumi non addomesticati di energia vitale e, giocando esplicitamente con gli stereotipi, finisce per trasformarli in archetipi. A questa nuda elementarità alludono le sue dramatis personae: la madre, la figlia, la sorella, il padre, lo sposo, l'adultera, la prostituta, il marinaio. Sono tutte funzioni e icone di un destino che ineluttabilmente si ripete. Il mondo di *Appassionate* è uno spazio fluido in cui non ci sono cesure tra il passato e il presente, così come tra i morti e i vivi, e dove il sacro esplode nelle forme del cri-

Dall'alto in basso:
Tonino De Bernardi sul set di *Appassionate*;
Francesca Neri ne *Il dolce rumore della vita*
di Giuseppe Bertolucci

stianesimo pagano tipico della cultura popolare.

Credo che la definizione più bella del film sia stata data, anche se con intenti tutt'altro che elogiativi, da Fabio Ferzetti su «Il Messaggero»: un ex voto dipinto da un cubista. Degli ex voto l'opera di De Bernardi ha i colori accesi, quasi smaltati, e lo stupore incantato della favola che si ripete; del pittore cubista ha invece la coscienza e il gusto, tutt'altro che naïf, delle forme. Un linguaggio estremamente consapevole di sé, che sceglie in piena evidenza il registro del travestimento, della piazza carnevalesca e del teatro di strada per "smascherare" la forza oscura e trascinante degli impulsi vitali.

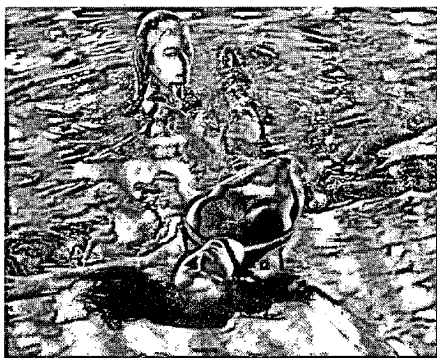
Anche Giuseppe Bertolucci lavora sull'incadescenza di questa materia, oltre che su un partito preso stilistico che, nuovamente, si distanzia dalla dimensione puramente naturalistica del racconto. La figura femminile è, come nel film di De Bernardi, il luogo privilegiato di questa discesa in abisso, dentro il mistero delle forze che muovono l'esistenza. Ma, a differenza di *Appassionate,* il viaggio intrapreso ne *Il dolce rumore della vita* (Cinema del presente) non ha inclinazioni sacralizzanti e risulta assai più coinvolto negli spigoli del sentire contemporaneo. Scandito in tre atti o movimenti, è un percorso attraverso le sabbie mobili dell'identità: posseduta, negata, ritrovata, adottata, incerta, sconosciuta...

Bertolucci lavora sul motivo dello specchio tematizzandolo esplicitamente, da una parte (attraverso il nome del paesino, Specchio Scalo, o il discorso della madre al falso figlio sull'omosessualità del falso padre: «Cercava solo uno specchio...») e, dall'altra, adottandolo come principio strutturale del racconto. Il film procede infatti per raddoppi e riprese, co-

Ines de Medeiros (la Madonna delle galline) in *Appassionate* di Tonino De Bernardi

me una partitura musicale: dalla citazione di Sandro Penna in apertura («Io vivere vorrei addormentato dentro il dolce rumore della vita») a quella di Attilio Bertolucci in chiusura («Ancora vita il tuo dolce rumore»), dalla messa in scena dell'*Otello* nel primo atto alla sua "replica" nel terzo, dal treno della nascita a quello del ritorno sul luogo delle origini. Gli esempi potrebbero continuare fino a investire le singole inquadrature, in un'opera che si dipana come un flusso continuo di rifrangenze, quasi un balletto di esibizioni e camuffamenti, dove quel che si vede è sempre soltanto una parte di quel che esiste. Ce lo dimostra in maniera emblematica il cartello toponomastico del paese, che il regista inquadra solo parzialmente obbligandoci ad aspettare l'altra metà per una lettura completa in due riprese. E ce ne dà conferma la scena finale dove il giovane Bruno, davanti alle sue due madri, diventa contemporaneamente l'oggetto e il soggetto inconsapevole di un'agnizione.

Ma il gioco dell'identità, ci dice Bertolucci, è anche il gioco dell'attore e del teatro, dove la verità e la menzogna si mescolano a specchio con quelle della vita. Tra le due finzioni, arte ed esistenza, non sembrano esserci cesure al di là delle «frane del caso» (come scrive la Yourcenar) che, con il suo misterioso rumore, riscrive le parti e ribalta improvvisamente i copioni. Questo caso ha parvenze laicamente divine, poiché non altro che come una benedizione (o maledizione) celeste può essere interpretata quella nascita rappresentata nel gabinetto di un treno, come nella

Stefania Orsola Garello ed Elisabetta Cavallotti
in *Guardami* di Davide Ferrario

mangiatoia di un Natale di fine secolo. E sotto questa forma quasi miracolosa il caso ha fatto irruzione sul set, dove Francesca Neri si è trovata a recitare la parte della falsa madre mentre aspettava un figlio vero.

La furia degli elementi accompagna, quasi biblicamente, l'esserci, lo smarrirsi e il ritrovarsi che scandiscono i tre atti del film, rispettivamente attraverso la pioggia battente, la nebbia fumante e il vento che scuote dalle fondamenta. Questo turbinio profondo e incantato della natura, che procede di pari passo con quello dell'io, viene suggerito dal regista anche mediante l'uso di una macchina da presa obliquamente posizionata. L'impressione è di muoversi come dentro una nave, in cui i limiti dell'orizzonte, benché fissi, appaiono continuamente spostati, fluttuanti. E non a caso il porto, con i suoi bastimenti, torna a più riprese nel film come immagine fascinatoria, una sorta di luogo dei luoghi dove si amministrano partenze e arrivi.

Misurandosi con il melodramma, Bertolucci lo mescola alla fiaba, nella quale del resto esso sembra trovare i suoi più antichi schemi. *Il dolce rumore della vita* risulta così intessuto di apparizioni, orchesse buone (i personaggi di Olimpia Carlisi e Alida Valli), principesse (la madre falsa) contrapposte a popolane (la madre vera), e un drappello di fate che danzano intorno al piccolo protagonista.

Non sempre, tuttavia, la magia che il film promette risulta pari a quella che effettivamente comunica. Il regista esplicita troppo i meccanismi che legano i personaggi e sottolinea con dialoghi inutilmente esplicativi ogni risvolto dei loro percorsi interiori. La sensazione è che lo scrigno incantato, costruito con tanta raffinatezza dall'autore, si rompa allorché varca il confine dell'immaginario, in cui può galleggiare il non detto, per avventurarsi sul terreno della parola e della spiegazione razionale.

Ai moduli del melodramma si rifà anche Davide Ferrario con il suo *Guardami* (sezione Sogni e visioni), un altro film privo di mezze figure e di mezzi toni. Annunciata con un clamore spropositato e poi rapidamente relegata in due sole sale nella sua uscita romana, l'opera ha suscitato a Venezia un abbondante corpus di articoli, per lo più folcloristici o deni-

gratori, la cui mole è pari solo a quella raccolta da *Un uomo perbene*, il film su Tortora, a dimostrazione del fatto che sesso e politica funzionano ancora come principali argomenti di intrattenimento dei quotidiani.

Guardami viene accusato, da opposti fronti, di moralismo o, viceversa, di immoralità perché mescola tre dimensioni – la fabbrica del sesso, gli orrori della Bosnia (sullo sfondo, come una sorta di rimosso) e la malattia mortale – che siamo abituati a considerare incommensurabili e a trattare separatamente, con diverso impegno sentimentale e intellettivo. La loro collisione, perciò, è apparsa eticamente oscena, come se certi recinti, che la vita abbatte, non dovesse oltrepassarli anche il cinema, e un antico pudore di marca umanistica impedisse ancora di contaminare il sacro e il profano, ossia le tragedie di una pornostar e quelle della guerra etnica, il commercio del corpo e il suo uso amoroso, l'eros e la malattia.

Ma questo corpo che Ferrario afferma di voler rappresentare è necessariamente immerso nei riverberi del nostro tempo. Oggi i discorsi sulla corporeità si sono fatti pressanti e l'abbinamento sguardo-corpo è diventato una figura retorica alla moda. Nei casi estremi, tra alcuni giovani e certi performers, il corpo rappresenta l'unica opera d'arte possibile, l'unico spettacolo che ci si illude di condurre da soli o, comunque, l'unico "resto" che sembra esserci concesso. Questo non dimenticarsi mai di avere un corpo è indice di un forte smarrimento, della percezione di un vuoto circostante che orienta l'energia vitale dell'individuo sempre più verso se stesso, anziché verso l'esterno. Niente a che vedere quindi con la libertà o la liberazione dei desideri, oltre che dei bisogni, che non fuoriescono mai da un orizzonte sociale. Insomma, né Marx né Freud.

Registrando una irrisolvibile disarmonia tra il sé e il fuori da sé, il discorso sul corpo viene ad assumere sempre più frequentemente venature spiritualistiche, quasi ascetiche. Ferrario non si sottrae a questa tensione del corpo-anima, che non è più uno strumento di lieta conoscenza del mondo, ma un modo di chiudersi e di soffrire, sperimentando, più che l'espansione dei sensi, i limiti della fisicità, la sua natura precaria. Così l'illusione di Nina, protagonista del film, di esercitare un potere attraverso il proprio corpo pornografico si sgretola appena la malattia ne mina certezze e splendore. Il corpo, usato come lucido strumento di lavoro, senza vittimismi e sensi di colpa, arriva alla percezione di sé attraverso l'esperienza del dolore, della morte in agguato. Bagliori di levitazione e purificazione, simboleggiate dall'acqua della piscina e del mare, cominciano a infiltrarsi fra le immagini della meccanica ripetizione del sesso sul set. Ma non inizia così un cammino verso la santità, di cui la scena della flagellazione, voluta da Nina, vorrebbe rappresentare il necessario momento di espiazione. Quella scena racconta piuttosto un'esplosione di disperazione, il riconoscimento dell'impotenza del proprio corpo, mentre la sequenza dell'amore sul letto di morte, che è stata presa di mira dalla criti-

Sergio Castellitto e Michel Piccoli
in *Libero Burro* di Sergio Castellitto

ca come vertice dell'osceno, narra di una raggiunta pietà verso la propria carne e quella altrui. In questo sentimento sta la carica, tutta laica, della redenzione di Nina. Non a caso nella sequenza citata il ritmo del film, che in precedenza scorre agitato e nervoso, sembra finalmente placarsi, mentre la macchina da presa indugia, quasi senza stacchi, sull'atto di amore creaturale.

In questa pietà per il corpo fragile e martoriato Ferrario trova a Venezia un fratello: Harmony Korine, con il suo *julien: donkey-boy*, dal tono assai più disperato, trafitto da quella paura che, come dice il regista italiano citando l'amato Fassbinder, «mangia l'anima».

La scena finale di *Guardami* si ricollega a quella iniziale e chiude il cerchio ancorandosi a questo sentimento pietoso che coinvolge allo stesso tempo il corpo che muore e il corpo che nasce. Le prime immagini mostravano un set allestito in interni, gelido e levigato come un bagno turco di Ingres, dove uno sguardo ammiccante di sfida interpellava lo spettatore. Ora il set è all'aria aperta, in riva al mare, alla stregua di tanti finali ferreriani: sul grembo di una donna incinta, che veste abiti di scena, come una comparsa de *Lo sceicco bianco*, si posa la testa di Nina mentre il suo occhio umido fissa nuovamente, ma con tutt'altro sentire, la platea.

Gli attori-registi

Sono quattro i titoli, presenti in varie sezioni, che rappresentano l'esordio nella regia di alcuni noti attori italiani, non appartenenti alla tradizione comica in cui solitamente si manifesta, con poche eccezioni (ad esempio Michele Placido), questo passaggio di ruoli.

Sergio Castellitto realizza con *Libero Burro* (Cinema del presente), scritto e recitato a quattro mani con la moglie Margaret Mazzantini, ispirandosi a un romanzo di Bruno Gambarotta (*Torino, Lungodora Napoli*), un lungometraggio dai toni volutamente arruffati, vivaci e paradossali. La sua presa di distanza da un'idea di cinema inteso come rappresentazione realistica dell'esistente è chiara e inequivocabile. Senza appartenere a un genere preciso,

Dall'alto in basso:
Típota di Fabrizio Bentivoglio;
Roberto De Francesco e Jacqueline Lustig in
Pugni nell'aria di R. De Francesco

Libero Burro si muove in un immaginario avventuroso e vitalistico. Il suo protagonista è una sorta di eroe alla Jack London, rozzo e autodidatta, tutto energia e ingenuità, che cerca di farsi spazio a spallate nel mondo del capitalismo corrotto. Agitato da sogni di affermazione individualistica e di riscatto nei confronti di un destino fatto di povertà e di ingiustizia, attraversa i quartieri popolari di Torino con il passo sicuro di chi sa farsi largo, mentre la sua voce narrante ne registra maldestramente, come si addice al personaggio, i percorsi più intimi dell'anima.

La miscela di libertà e tenerezza, che viene enunciata fin dal titolo, sconfina in alcune aperture liriche, quali le immagini simboliche del cielo, sovente traversato da uccelli, che aprono e chiudono il film. Tuttavia l'avventura vitale descritta da Castellitto, che trapassa dal grigio torinese agli spazi solari dell'isola di Salina, sembra terminare nella maniera più conformista: attraverso la scoperta e la saldatura degli affetti, nella ricostituzione piccolo-borghese di una, benché anomala, famiglia. Insomma, l'energia viene infine incanalata e la scommessa esistenziale trova un accogliente approdo.

Su un terreno ancor più fantastico si muove Fabrizio Bentivoglio che mette in scena se stesso, emblematicamente, nella parte dell'attore. Il suo cortometraggio *Típota* (Eventi speciali), termine che significa "niente" nel greco moderno, vorrebbe raccontare l'incontro di due umanità: quella di un gruppo di non meglio identificati fuggiaschi e quella di una troupe cinematografica. Prendendo spunto da una dichiarazione di Fellini, Bentivoglio si immagina che nottetempo il set venga occupato da una folcloristica compagnia di stranieri.

Il percorso tradizionale del cinema viene così invertito: non è più la macchina da presa che va alla ricerca dell'altro, ma è l'altro che occupa il recinto

circoscritto della finzione. E questo altro che, in tempi come i nostri, non può essere identificato che con il profugo, con l'immigrato "invasore", viene accolto e assorbito come un fenomeno da baraccone. Non è lo scontro tra la finzione e la vita che irrompe nel set, ma la carnevalizzazione del diverso da parte di un cinema che sembra non aver smesso vecchie inclinazioni colonialiste. Gli estranei sono visti come una tribù di aborigeni, selvaggi primitivi dall'anima infantile, verso i quali la troupe "civilizzata" si elargisce caritatevole e premurosa, senza neppure porsi il problema della cattiva coscienza.

Al di là dei toni da apologo misterioso scelti da Bentivoglio, anche Chiara Caselli sperimenta, con il suo *Per sempre* (sezione Corto cortissimo), un registro antinaturalistico, che è quello della dilatazione fantastica della realtà propria dello sguardo infantile. Ponendo alla fine, a guisa di epigrafe, una citazione da Emily Dickinson sulla forza dei sogni, l'autrice, che è l'unica del quartetto di attori-registi a non mettersi in scena, racconta in pochi densi minuti una storia d'amore e di fuga tra due bambini, avvolta in atmosfere allucinate e inquietanti. La sua macchina da presa è visionaria e vertiginosa, tesa a far lievitare la dimensione dell'incubo che appartiene a ogni fiaba e a far sentire le pulsazioni accelerate e deformanti di una sensibilità che non si è ancora messa in sintonia con le coordinate della normalità e convenzionalità adulte.

Di taglio fenomenologico è invece *Pugni nell'aria* (Corto cortissimo) di Roberto De Francesco, che sembra portare nel titolo gli echi, programmaticamente rovesciati, dello splendido esordio di Bellocchio, *I pugni in tasca*. Citando Truffaut e Bresson come modelli, il regista-attore adotta il partito preso della eliminazione pressoché totale del dialogo, concentrandosi sulla messa in scena degli sguardi. «La strada in città – scrive nel press-book – è un'invisibile ragnatela di sguardi che si incrociano. Sguardi che durano un attimo, un istante, il tempo che passa tra il verde e il rosso di un semaforo. Tutti questi sguardi incrociati hanno in sé la possibilità di una storia». Insomma, si tratta di penetrare una traiettoria, di scegliere una direzione all'interno di quella "soggettiva infinita" che, secondo Pasolini, definisce l'omologia naturale tra realtà e cinema.

De Francesco sviluppa quel filo di curiosità e immaginazione che fin dalla visione delle strade brulicanti di Lumière il cinema ci ha sollecitato a svolgere, spingendoci a fantasticare sulle innumerevoli storie che ogni gesto, corpo e figura sullo schermo sembrano racchiudere in sé, quando sono sottratti al vincolo di una drammaturgia stabilita a priori.

Pugni nell'aria segue il vagabondaggio di un flâneur, che comincia e finisce in un autobus nell'arco di 24 ore, da una sera a un'altra. Pedinando una ragazza e la sua vicenda, il regista attraversa una Roma a suo modo inedita, in cui il Tevere – questo fiume dimenticato dalla città, oltre che dal cinema – scorre sullo sfondo, con i suoi ponti insieme reali e metaforici: ponti che Patrizia Cavalli (presente come comparsa nel film)

evoca in una sua poesia citata nel press-book e che Bresson in *Quattro notti di un sognatore* riprende da Dostoevskij, insieme alla mitologia di una Neva fantastica e onirica.

Tra documentario e sperimentalismo

Al di là di *Un uomo perbene* (Eventi speciali) di Maurizio Zaccaro, che non mi pare aggiungere nulla alla tradizione italiana del film di impegno civile, elaborando un oggetto perfettamente adeguato al consumo televisivo, rimangono ancora da citare una serie di titoli che possono esser collegati fra loro in quanto si muovono tutti sul versante del documentario, del film-saggio o dello sperimentalismo.

In *Luchino Visconti* (di cui parla Luciano De Giusti in questo numero; Eventi speciali) Lizzani realizza un ritratto dal punto di vista privilegiato del testimone, non soltanto del cinema viscontiano ma di tutta la fervida stagione del dopoguerra.

Al ritratto fa riferimento fin dal titolo (*Ritratti. Mario Rigoni Stern*, Nuovi territori) il film-intervista dedicato allo scrittore che Carlo Mazzacurati firma insieme a Marco Paolini. Esso costituisce soltanto la prima parte di un trittico dedicato a tre letterati (gli altri due sono Andrea Zanzotto e Luigi Meneghello) che hanno in comune l'origine veneta, condivisa del resto dagli stessi autori del film.

Si tratta di una regia sobria, quasi austera, che felicemente disdegna il movimento a tutti costi della macchina da presa e del montaggio, tipico di tanto stile televisivo, troppo incline a "vivacizzare". Qui, al contrario, si scelgono una misura e un ritmo che sembrano appartenere al tempo antico della lettura piuttosto che a quello della visione frenetica di oggi.

Con l'eccezione di qualche raro squarcio lirico sulla natura, sottolineato in maniera retorica dalla musica, il film è tutto concentrato sulle facce di Rigoni Stern e Paolini che dialogano fra loro, passando dagli interni agli esterni nevosi dell'altopiano di Asiago.

Alla compostezza, quasi classica, di questo ritratto d'altri tempi, che evoca una guerra dimenticata e una dimensione dell'esistenza anch'essa lontana, legata ai ritmi e ai suoni idilliaci della natura, si contrappongono i toni espressionisti di un altro ritratto, quello che Daniele Ciprì e Franco Maresco, con il loro inconfondibile segno, dedicano a Enzo Castagna: *Enzo, domani a Palermo!* (con il sottotitolo da giornale rosa-scandalistico *La vera storia di Enzo Castagna, il più grande organizzatore cinematografico del mondo*; Nuovi territori). Qui la materia è incandescente e il ritratto solitario del personaggio viene subito risucchiato nell'affresco della città che anima lo sfondo, come un "girone infernale", secondo le parole degli stessi autori. Castagna, insomma, è impastato nella stessa terra dei personaggi che abitano tutta l'opera di Ciprì e Maresco, campioni diseroi-

Dall'alto in basso:
Marco Paolini e Mario Rigoni Stern
in una pausa di lavorazione
di *Ritratti. Mario Rigoni Stern*;
Enzo Castagna in *Enzo, domani a Palermo!*
di Daniele Ciprì e Franco Maresco

cizzati di un mondo antico e popolare, funereamente vitale e analfabeta, estremo e marginale, precipitati, in una sorta di vuoto cosmico, tra i rottami della Storia.

Il video presentato a Venezia, mentre rivolta in caricatura i modi del film inchiesta, ci mostra che sono comunque i paradossi della realtà ad accendere e finanche superare quelli della finzione. La voce di Maresco che intervista è una sorta di parola tuonante che cade dal cielo, in bilico tra il verbo divino e la retorica dell'intervistatore televisivo. A questa voce – che ironizza nei toni e nell'intercalare ripetitivo, muovendosi come dentro un rituale, senza incarnarsi mai in un corpo, confinato fuori campo – si deve l'orchestrazione di quella fitta trama di gag che costituisce il video, tutto giocato sulle coloriture del linguaggio e sul contrasto tra la parola "civilizzata" e quella viva, popolare, storpiata di Castagna e dei suoi amici. Come una sorta di santino contraffatto, il ritratto di questo organizzatore cinematografico mostra al contempo i lineamenti cinici e "scoronizzanti" (nel senso di Bachtin) di tutta l'opera di Ciprì e Maresco e una adesione profonda, creaturale, a un mondo di comparse popolari sopravvissute, che sembra assumere toni meno nichilisti che altrove. Gli autori si impegnano nella provocazione del riso, costruendo un congegno che esplode a scoppi e si propaga come un gas esilarante.

A un altro regista siciliano, ma solo anagraficamente, si deve *The Protagonists* (Nuovi territori), un lungometraggio girato in inglese, che parte anch'esso, pur con prospettive evidentemente diverse, dalla rielaborazione dei canoni del film inchiesta. Luca Guadagnino lavora su una doppia esibizione: quella dell'indagine documentaristica relativa a un delitto gratuito e quella della sua ricostruzione scenica, affidando a

Tilda Swinton il ruolo carismatico e un po' ottuso della vestale che amministra i misteri, anch'essi duplici, della realtà e della finzione. Ma il gioco, volutamente sottolineato, mostra subito tutta la sua pedanteria. Lavorando, metaforicamente e letteralmente, alla dissezione di un cadavere, con l'ambizione di "decostruire" contermporaneamente il fatto di cronaca e il linguaggio del cinema, il regista allestisce una retorica che appare tanto più vuota quanto più si affida alla ostentata manipolazione delle forme. Il risultato è un film che, se apre spazio ai discorsi, si chiude totalmente allo sguardo. Non c'è, insomma, niente da vedere, capire, sentire in questo gioco da salotto sperimentalistico, che inutilmente si sforza di essere metafisico.

Al campo della sperimentazione appartiene il video di Maria Martinelli, *Lachrymae* (Nuovi territori), una sorta di performance teatrale che fissa in forme bianche e grige, e ricorrendo ad alcune icone del martirio religioso, la tensione dolorosa del rapporto tra una madre e una figlia, coinvolte in una disperazione senza scampo.

Di taglio documentaristico sono invece i due video di Marco Turco, *A famiglia*, e di Daniele Segre, *A proposito di sentimenti...* (entrambi nella sezione Nuovi territori). Il primo affronta la realtà attuale della Corsica attraverso l'analisi di un microcosmo familiare, servendosi di interviste, materiali di repertorio e ricorrendo sobriamente a qualche messa in scena. Ne risulta un affresco corale, che, mentre mette in luce una situazione economica e politica fondata sulla corruzione e lo strapotere dei clan, fa risaltare altresì i concetti di famiglia e di paese come unici valori, interclassisti, alla base del bisogno di indipendenza del popolo corso.

Anche lo sguardo di Segre cade delicatamente su una realtà per altri versi emarginata e tenuta a distanza, quella delle relazioni amorose tra i giovani down. Con una disposizione affettuosa che non si preclude di sconfinare in toni apertamente sentimentali e romantici, sottolineati dalla musica e dalle apparizioni marine, il regista fa parlare direttamente i suoi protagonisti davanti alla telecamera o li osserva mentre agiscono, in un *reenactment* dei loro vissuti.

Per completare la panoramica dei titoli italiani a Venezia occorre almeno citare due lavori nati in ambito televisivo come *Il denaro* di Ermanno Olmi (in collaborazione con la sua scuola "Ipotesi cinema") e *Conversazione italiana* di Alberto Arbasino e Fiorella Infascelli (anch'essi in Nuovi territori). Si tratta di due video "di montaggio" che mescolano materiali dell'archivio Rai con immagini girate ex novo; entrambi fanno parte della serie *Risvegli* che Rai Tre ha elaborato sulla base della formula già sperimentata l'anno scorso per *Alfabeto italiano*. Il primo, presentato a Venezia in una versione ancora incompleta, è una sorta di pamphlet contro l'accumulazione capitalistica e il valore di scambio del denaro, in nome di un ideale evangelico che respinge "l'affanno del domani".

Riproponendo all'inizio la favola della formica e della cicala, Olmi ne ribalta la morale corrente e prende le parti dell'insetto canterino facendone un simbolo dell'artista, che vive al di fuori della necessità e dell'accumulo. E, mentre tende a universalizzare, destoricizzandolo, l'eterno contrasto tra ricchi e poveri, racconta la corruzione odierna attraverso *Le anime morte* di Gogol ed esprime la sua nostalgia verso un mondo antico, in cui l'uomo è artista della terra e creatore di beni non commerciabili, evocando il Virgilio delle *Georgiche*.

La sensazione di misurarsi con una dimensione lontana, ormai scomparsa, sembra improntare anche l'opera di Arbasino e Infascelli dedicata ai poeti e prosatori italiani, o meglio a ciò che di essi la televisione ha trattenuto nel corso degli anni, soprattutto '50 e '60. Mentre l'inconfondibile voce di Ungaretti apre il video e quella di Pasolini lo chiude, scorrono o anzi passeggiano sullo schermo tutti i maggiori protagonisti della nostra letteratura. Il modulo della conversazione, ripreso nel titolo, e quello della camminata per strada definiscono, oltre che gli stilemi adottati nel lavoro di orchestrazione dei materiali, una concezione della vita e dell'arte che precede e contesta l'odierno mondo della comunicazione. Cosicché il rimpianto per un'epoca esistenziale e artistica ormai tramontata si congiunge alla nostalgia per una televisione "dal volto umano" che non c'è più, nella quale la commovente semplicità dei poeti (che già Giuseppe Bertolucci aveva raccontato nel suo contributo alla serie di *Alfabeto italiano, In cerca della poesia*) poteva andare all'unisono con la sensibilità del medium.

Questo sentimento della nostalgia, quando non implica un passivo sguardo all'indietro o non viene inglobato in un filone spettacolare che lo rende un oggetto di consumo, come accade spesso nei palinsesti televisivi, può rappresentare uno strumento di lettura e coscienza del mondo attuale: nella convinzione che il moderno non è il modernismo e che, come scriveva Jean-Marie Straub citando Charles Péguy (nell'esergo alla sceneggiatura di *Cronaca di Anna Magdalena Bach*) e come conferma con il suo *Sicilia!*, «fare la rivoluzione è anche rimettere a posto cose molto antiche ma dimenticate». Traducendo si potrebbe dire che fare del nuovo cinema può significare anche ricollocare nel nostro tempo ciò che appartiene a una storia più antica. Così la nostalgia del passato che alcune tra le migliori opere di Venezia sembrano proporci, da *Il dolce cinema* di Scorsese alla serie *Risvegli* di Rai Tre, dall'immersione nella canzone napoletana tradizionale di De Bernardi alla discesa nel melodramma di Bertolucci e Ferrario, rivela un modo di ricercare radici e di "riposizionarsi" in forme inedite e vive nelle contraddizioni del presente.

Lo straniero ritrovato

Luciano De Giusti

Tra le pieghe del nutrito programma della recente Mostra del cinema di Venezia in tre momenti è riaffiorata la figura sempre imponente di Luchino Visconti. A ricordarci che rappresenta un segmento non esiguo di storia del cinema e, più in generale, di questo '900 al crepuscolo, è stato dapprima un documentario di Carlo Lizzani dedicato al grande regista, messo in onda a caldo anche dalla televisione pubblica che l'ha prodotto.

In origine *Luchino Visconti* avrebbe dovuto essere un film a soggetto su una vita scandita dall'opera di cui si è simbioticamente nutrita, nella quale ha trovato espressione, dunque, anche il suo senso. In questa fiction, appena intravista come possibile, Visconti avrebbe potuto avere le sembianze e il portamento a tratti vagamente austero di un attore quale Fabrizio Bentivoglio. Ma la movimentata parabola esistenziale del regista è costruita su così tanti punti, corrispondenti ai dispendiosi luoghi in cui si è dislocata, che l'impresa di ricrearla sarebbe stata oltremodo costosa.

Forzatamente ridimensionato e trasformato, il ritratto costruito da Carlo Lizzani attraverso brani di interviste al regista, ai suoi collaboratori e agli attori, alternati a fotografie e celebri sequenze tratte dai film viscontiani, mantiene qualcosa dell'idea originaria nella ricognizione dei luoghi e dei paesaggi che furono lo sfondo significativo della vita da evocare. Quasi come fossero i sopraluoghi filmati, preparatori del film da farsi, questi brani che costituiscono forse l'aspetto più innovativo del lavoro, vedono lo stesso Lizzani condurre lo spettatore dentro quegli scenari e paesaggi che ebbero una parte non trascurabile nella formazione del gusto di Visconti: dalla residenza di Grazzano nel villaggio che il padre fece interamente restaurare agli inizi del secolo, dove passava i mesi di vacanza, a Villa Erba a Cernobbio, fino alla fiabesca residenza milanese, un palazzo poco lontano dalla Scala, il cui sipario faceva vibrare d'emozione il giovane Luchino trepidante nell'attesa che la sua magica apertura schiudesse, anche per lui, il sogno del melodramma. Oltre agli sfondi della biografia, Lizzani esplora i paesaggi dei film, luoghi pregni di senso, spesso "ottuso" e sfuggente[1], che tanta parte hanno avuto anche nel cinema di Visconti: dal greto del Po

di *Ossessione*, rivisitato non senza emozione da Massimo Girotti, agli immensi e solitari castelli di *Ludwig*.

Per una singolare coincidenza, questo ritratto filmato che fatalmente finisce per ricondurre la vita di Visconti pressoché interamente al suo lavoro di regista di teatro, d'opera e di cinema, concede solo un fuggevole cenno al contrastato capitolo de *Lo straniero*, il film del 1967 tratto dall'omonimo romanzo di Albert Camus, citato di passaggio insieme a *Vaghe stelle dell'Orsa* come uno dei due film di transizione tra *Il gattopardo* e la "trilogia tedesca". Proprio ad esso erano dedicati invece gli altri due momenti di rammemorazione viscontiana a Venezia: la presentazione di una copia del film restaurato dalla Cineteca Nazionale e quella programmaticamente concomitante del libro di Leonardo De Franceschi, *Il film "Lo straniero" di L. Visconti. Dalla pagina allo schermo*[2].

Mentre il sorvolo del documentario specchia fedelmente la valutazione ricorrente nelle monografie dedicate al regista e suona a conferma di una rimozione che continua a cancellare la memoria di quello che gli studiosi, fin dalla sua prima presentazione proprio alla Mostra di Venezia, considerano il punto basso della filmografia viscontiana, il dittico costituito da film e libro proposto dalla Scuola Nazionale di Cinema ne sollecita un ripensamento critico. Riesame di un testo filmico che, nell'ambito di un progetto riguardante tutto Visconti, è stato restituito alla sua dimensione originaria, e può ora essere condotto alla luce della cospicua documentazione sulla sua tormentata genesi fornita dal volume di De Franceschi. Sulla base dei documenti conservati al Fondo Visconti, egli la ricostruisce minuziosamente seguendo tutti gli stadi preparatori: le scalette dialogate, i trattamenti, le varie sceneggiature in italiano e in francese, le comunicazioni epistolari, perfino le sottolineature e gli appunti di Visconti a margine di una sua copia del romanzo di Camus.

L'importanza di questo evento duplice ci viene suggerita dalla sezione "Passato presente" in cui il film è stato presentato, spazio che, all'interno di una Mostra d'arte cinematografica *contemporanea*, è quanto mai necessario per tener viva la memoria storica del cinema. La sola presenza di film e autori del passato svolge una funzione essenziale perché offre ai cinefili, in particolare ai più giovani, un punto di riferimento, una misura, un limes orientativo capace di salvare gli occhi dallo spaesamento di un atemporale presente, immemore e totalizzante. In questa prospettiva anche Visconti appare sempre di più come «una forza del passato», con tutti i significati di provocatoria inattualità che il noto verso pasoliniano, tagliato dal suo autore su se stesso, porta con sé.

Sotto la guida del direttore della fotografia Giuseppe Rotunno, la rigenerazione ha restituito alle immagini de *Lo straniero* il loro colore e la primitiva brillantezza, tanto negli accecanti esterni (si veda, in particolare, la sequenza del colpo di sole abbagliante sulla spiaggia) quanto negli interni

bui, come la cella dei condannati alla pena capitale dove ogni luce muore, inghiottita dal nero delle pareti. «Io cerco una verità nel colore – aveva detto Visconti – una verità che abbia una funzione drammatica»[3]. La dialettica tra esterno e interno, luce e ombra è essenziale in questo film che racconta il precipizio a morte di un uomo che, al suo cospetto, vive uno scatto di coscienza e un soprassalto di rivolta. «L'universo di Meursault, quello di Camus – sostiene Visconti – sono luminosi, vibranti, mediterranei, ed è la prigione, la morte, a portar via loro il sole»[4].

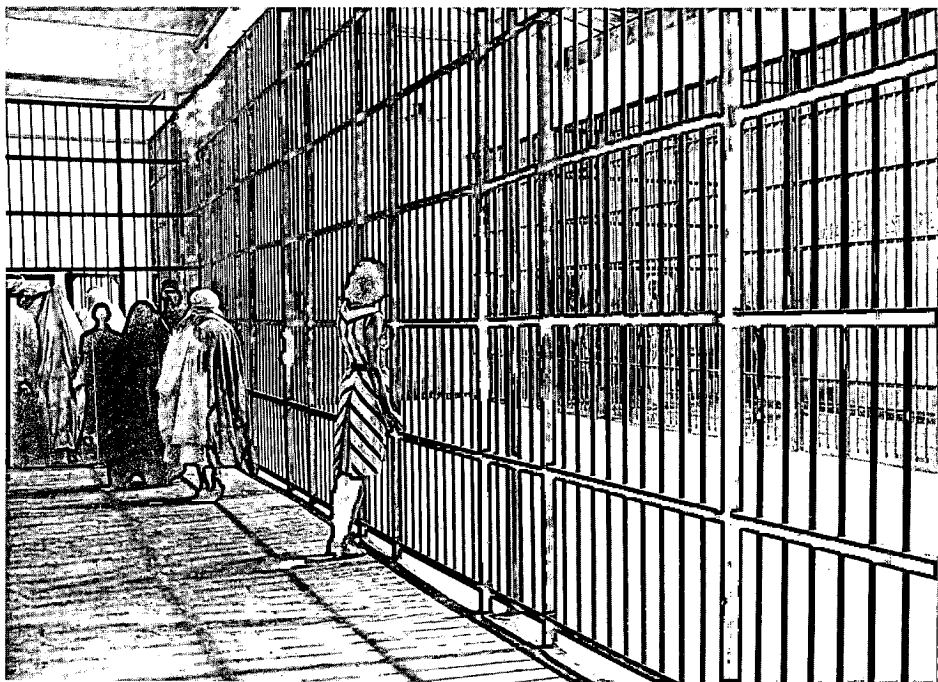
La riproposizione di un testo nella sua integralità, fatto sempre rilevante e prezioso, assume in questo caso un'importanza moltiplicata in misura esponenziale dal libro parallelo che concorre a spiegare come esso sia nato e soprattutto, per quanto possibile, perché sia proprio così come a noi è giunto. Restauro e libro ripropongono all'attenzione un caso interessante del controverso rapporto che lega cinema e letteratura. Caso emblematico in quanto si tratta di un film che, sia pure involontariamente, tradisce lo spirito del romanzo proprio nel momento in cui resta fedele alla sua lettera. Tradimento generato da fedeltà. Tanto più esemplare perché segnato dallo stigma del tentativo non riuscito. La sconfitta illumina meglio il tema, anzi lo rivela come problema.

Documentando con il confronto analitico degli *script* tutte le fasi del lavoro di trasposizione, il volume che accompagna il film costituisce un forte stimolo a rivederlo e ripensarlo. Si corrisponde così oltretutto a un invito rivolto da Visconti stesso nell'unica dichiarazione in cui, quattro anni dopo la lavorazione, prese le distanze dal film recriminando sui veti posti dalla vedova dello scrittore, Francine Camus: «Con tutto questo penso, tuttavia, che *Lo straniero* sia un film che va rivisto, perché non è un mio film minore»[5].

La rinnovata visione non ribalta un giudizio storicamente consolidato e le perplessità di un tempo si ripropongono. È noto che il regista non fu libero di attuare la sua personale rilettura del romanzo di Camus e che il film, così com'è, fu il risultato di molti compromessi, punto d'intersezione e d'equilibrio faticosamente raggiunto tra spinte divergenti, approdo di una navigazione attenta alle volontà degli eredi, sempre assecondate dal produttore[6]. Tutto questo maturò in molti critici la convinzione che le limitazioni imposte a Visconti furono alla base dello scacco. Da una lettura attenta della documentazione contenuta nel volume di De Franceschi emerge una realtà più sfumata e complessa di questa vulgata che troppo semplifica l'ardua questione della trascrizione cinematografica di testi letterari. A mio parere le ragioni della sconfitta stanno in buona parte alla sorgente, nella difficoltà o impossibilità di trovare nei mezzi della tradizione cinematografica gli equivalenti audiovisivi capaci di trascrivere il discorso generato nel romanzo di Camus dalla sua scrittura tersa e astrattamente evocativa.

Anna Karina e Marcello Mastroianni ne *Lo straniero*

Agli occhi di molti studiosi è sempre apparsa strana e forse inspiegabile la determinazione di Visconti a portare sullo schermo un romanzo considerato lontano, estraneo alla sua sensibilità, al suo mondo estetico. Ma anche sotto questo profilo è utile introdurre una distinzione tra affinità di poetica e di stile. Bisogna dar credito alle parole del regista quando dice di aver amato il romanzo fin dalla sua uscita e a maggior ragione quando confessa: «Ho più affinità che non si creda con Meursault [...]. La sua rivolta per un'esistenza passiva e solitaria è ciononostante una rivolta contro i tabù eretti dalla religione e una società ipocrita»[7]. Al di là della fede da prestare alla sincerità, è evidente come questo, così formulato, sia un tema che a Visconti sta molto a cuore, tutt'altro che estraneo al suo universo etico e poetico. La lotta solitaria dell'individuo in rotta di collisione con l'ordine sociale, schiacciato dalle sue convenzioni, la diversità che condanna alla solitudine sono temi e motivi ricorrenti in tutta la filmografia viscontiana.

Perfino l'interesse per il dannunziano Tullio Hermil de *L'innocente* è da ricondurre a questo nucleo tematico forte, qui incarnato da Meursault. I personaggi con piena evidenza sono assai diversi, al punto che l'atteggiamento dello sguardo narrante è opposto: partecipata

Una scena de *Lo straniero*

adesione per l'incolpevole indifferenza di Meursault, distacco fino alla condanna per la protervia da superuomo di Tullio. Ma è indubbio che vi sia una sotterranea parentela tra le due creature costituita dalla comune sottrazione alle regole del consorzio umano. Lo rivela l'analogia tra due momenti in cui i rispettivi protagonisti rivelano il proprio statuto ideologico. Meursault lo fa durante il dialogo col cappellano nella cella della morte, in quell'epilogo su cui Visconti e Suso Cecchi D'Amico hanno a lungo lavorato in maniera intensa e meticolosa, a dimostrazione di quanto per loro fosse alta la posta in gioco proprio in quel punto. Il condannato si scaglia contro il prete che cerca di consolarlo dichiarando di non credere in Dio; la religione con le sue certezze infondate non lo interessa, lui almeno è sicuro di se stesso, della sua vita e della morte con cui tutto finisce: sfogo ricalcato fedelmente sulle ultime pagine del romanzo. Tullio de *L'Innocente* dal canto suo, dichiara: «Io sono ateo. [...] Non delego a delle divinità la decisione di ciò che è giusto o errato. Me ne assumo consapevolmente la responsabilità. [...] Sono un uomo libero. La terra è la mia sola patria perché ci vivo provvisoriamente. La mia storia incomincia e finisce qui. Io non ho un inferno da temere né un cielo in cui sperare. Secondo me possiamo contare soltanto su noi stessi».

La rivolta finale è certo solo un aspetto del personaggio; ma, mentre si segnala come il luogo tematico sul quale la lettura viscontiana pone

l'accento, implicitamente ne conferma il profondo interesse fino al coinvolgimento. Non a caso è in questo tratto conclusivo che il film trova la propria anima e il centro di gravità. Personaggio e vicenda non erano dunque fuori dalle corde di Visconti. Fuori portata era piuttosto la scrittura di Camus che, nella semplicità della sua astratta bellezza, sfidava le possibilità di trascrizione pregiudicando il risultato finale.

Precisato in che senso il romanzo non fosse così remoto ed estraneo alla poetica di Visconti, e per quale aspetto dimorasse invece in una lontananza incolmabile, anche l'idea che lo scacco sia il frutto delle costrizioni che non hanno consentito al regista di attuare i suoi propositi viene messa in discussione da un'attenta lettura dei documenti forniti da De Franceschi. «Il quadro della profonda discrasia tra intenzioni prime e approdi ultimi – scrive Lino Micciché nella presentazione del volume – emerge abbastanza nettamente»[8]. Si intuisce che lo scarto tra propositi e risultato è sensibile, ma non siamo in grado di stabilire quanto sia imputabile alla mancanza di libertà per le interferenze che pure sono certificate. Oltretutto quel salto si verifica sempre. Jean Renoir, che di Visconti è il padre nascosto, sosteneva che fare cinema assomiglia all'arte della ceramica: si predispone tutto, ma non si è mai certi di cosa uscirà dal forno.

Lo scarto percepibile tra il film immaginato e quello realizzato non è in alcun modo misurabile. Innanzitutto perché ci manca il metro di riferimento della possibilità, ciò che il film avrebbe potuto essere, ma che non è dato ad alcuno conoscere. Che cosa avrebbe fatto Visconti se fosse stato totalmente libero? Possiamo solo immaginarlo. Sul piano delle congetture devo dire che tra tutte le varianti ipotizzate e abbozzate nei vari *script* non ce n'è alcuna che, prefigurando quanto possiamo aver perduto, produca in me un sentimento di rammarico. Ma in che misura abbiano inciso i veti, non è possibile stabilirlo anche per un'altra ragione forte: le intenzioni dichiarate non sono affatto chiare e univoche.

«Questo piccolo libro così importante, non lo tradirò. Voglio rispettarne l'essenza e sottomettermi umilmente al testo»[9], disse Visconti in una prima dichiarazione d'intenti nel marzo del 1962. Presumibilmente è già consapevole di quanto dichiarerà in seguito: «Non si fa mai una trascrizione pura e semplice. Il proprio punto di vista interviene sempre»[10]. Il film è infatti un'opera a sé. «La pagina scritta è solo un punto di partenza. Ed è un non-senso chiedere a un regista di film una fedeltà assoluta al testo letterario»[11]. Dunque la volontà di «rispettarne l'essenza», vale a dire la fedeltà allo spirito dichiarata fin dall'inizio, non era avvertita in conflitto con l'intenzione di portare alla luce «una dimensione che esso possiede implicitamente e che solo uno sguardo "altro" può dargli»[12]. Ben più difficile era far convivere questo proposito con l'altro, pure ripetutamente sostenuto: «Non voglio neppure scrivere una sceneggiatura. Vorrei prendere in mano il libro e girare quello che c'è scritto. [...] Non voglio sovrappor-

re Visconti a Camus. Voglio essere soltanto il realizzatore delle pagine di Camus»[13]. La contraddizione che scaturisce mettendo in cortocircuito le dichiarazioni d'intenti è evidente. Questa oscillazione come si sa venne risolta dagli eredi dello scrittore che imposero la rigida fedeltà alla lettera liquidando l'apporto alla sceneggiatura di Georges Conchon che, concretizzando a suo modo uno dei desideri di Visconti, esplicitamente rileggeva nel romanzo la prefigurazione della storia successiva dell'Algeria, intravvedendovi i segni premonitori della futura rivolta. Ma, alla luce di queste incertezze nei propositi, quella di Francine appare un'imposizione a metà, perlomeno non a quella metà di Visconti che voleva "seguire il libro" assunto addirittura come copione. Le interferenze sembrano dunque aver agito su una volontà vacillante.

Di fronte alle tante ingerenze subite nel travagliato lavoro di sceneggiatura, tra la documentazione non si registra da parte di Visconti alcuna protesta o scatto in difesa della propria libertà creativa, ad eccezione delle tardive recriminazioni cui si è accennato. Forse sperava di spostare la partita sul piano delle riprese e del montaggio. Ma proprio su questo terreno si vede ancora più chiaramente quanto fosse ardua la scommessa di trascrivere *Lo straniero*. Qui eventi ed esistenti delineati dalle parole assumono le determinazioni delle immagini e dei suoni. Nell'illusorio simulacro di realtà che essi creano, una creatura verbale s'incarna per sempre in un'immagine irrevocabile. Il cinema inchioda una figura al terribile punto di non ritorno della sua determinatezza visiva. In un primo momento Meursault avrebbe dovuto avere il volto di Alain Delon, ed è vero che quello di Mastroianni, piccolo impiegato privo di ambizioni come ne *Le notti bianche*, con un processo di addomesticamento simile a quello avvenuto per Dostoevskij, spinge il personaggio verso la prosaicità del quotidiano allontanandolo dalla figura emblematica di una condizione esistenziale quale emerge invece dal tessuto del romanzo; ma, di fronte a quella catastrofe che è l'assegnazione di fattezze corporali definite a una figura che potrebbe averne mille, il passo è tale che l'alternativa Delon non avrebbe mutato i termini del problema.

In che modo Visconti poteva agire sul testo in fase di realizzazione? «L'unica cosa che posso fare – aveva detto – è romanzarlo dal di dentro, rendere cioè evidente, visiva, la psicologia del personaggio, dare un volto a ciò che per Camus è soprattutto un'idea e una protesta»[14]. Che proprio questo fosse il nodo da sciogliere nella trascrittura gli era chiaro. Disse più tardi di aver spiegato a Francine Camus che «il romanzo ridotto in immagini cinematografiche diventava una povera cosa se tutti i pensieri, tutti i ragionamenti di Meursault non venivano esteriorizzati e concretizzati in immagini»[15]. Nella trascrittura Visconti sarà costretto a sacrificare molti dei pensieri che fermentano nella coscienza del protagonista in discesa verso la morte.

Consapevole inoltre delle due parti in cui, anche stilisticamente, il ro-

manzo è articolato, e forse nell'impossibilità di adottare due diverse forme di scrittura, ha cercato a suo modo di rispettarne la bipartizione ricreandola sul piano della struttura: ha modificato quella lineare della fabula letteraria con l'introduzione nella prima parte del film di un lungo e anomalo flashback che non si chiude nel punto di apertura[16]. Ha cercato di attenuare la forza oggettivante connaturata all'*analogon* dell'immagine cinematografica attraverso il rapporto dialettico con la *voice over* che attinge direttamente dal romanzo il punto di vista del protagonista. Ma invano. A Visconti non è riuscito il miracolo de *Il gattopardo*.

La visione della copia restaurata a distanza di tanti anni rinnova la netta percezione di un tempo che nell'adattamento sia andato perduto qualcosa di essenziale, seppure difficile da definire. Il clima, innanzitutto. L'aura creata dalla scrittura. Il film non riesce a esprimere il vuoto, la presenza del niente che come un tarlo dall'interno delle cose erode il loro essere rendendole equivalenti. Non è la descrizione di una vita in bilico tra senso e non senso, il racconto dell'assurdo nell'esistenza. *Lo straniero* viscontiano trova il suo centro nella seconda parte che culmina con l'articolata sequenza dell'attesa della morte nella cella nera, ossia quando stringe il fuoco sul conflitto non bonificabile tra l'irriducibile diversità dell'individuo e l'ordine delle istituzioni sociali che ne esigono la conformità. Inutilmente Salamano, che nel frangente si presenta come figura vicaria dell'autore, dice che «bisogna capire».

Il film manifesta insomma la sua vitalità drammaturgica nella dimensione civile della storia che si rivela appieno attraverso l'interpellazione finale con la quale, come al termine di un'invettiva, lo sguardo narrante si rivolge al nostro chiamandolo esplicitamente in causa: non solo Meursault guarda in macchina fissandoci, ma, facendolo, raddoppia la forza di quello sguardo augurandosi che ci siano molti *spettatori* alla sua esecuzione. Quasi un invito a non restare indifferenti, in contrasto con l'abbandono del protagonista «alla dolce indifferenza del mondo».

L'energia che ancora si sprigiona da questo tratto induce a pensare che quella fosse una parte del romanzo per la quale Visconti possedeva gli strumenti, un momento della vicenda di Meursault congeniale ai mezzi del teatro e del melodramma portati dentro il cinema. Quel conflitto era in sostanza un segmento del romanzo trascrivibile nei termini della drammaturgia viscontiana. Ma, in questa nostra ipotesi, essa non poteva altrettanto per la dimensione tutta esistenziale del ripiegamento introspettivo. Del resto non tutto è traducibile sempre in ogni linguaggio: è la ragione per cui ne possediamo molti. Non tutti i romanzi possono essere trascritti. Anzi pochi. Forse nessuno. Ma, ammesso in via provvisoria che l'operazione compiuta dal cinema sulla letteratura sia legittima, non tutto di un romanzo può essere trascritto. Soprattutto se letterariamente riuscito.

Visconti è stato un grande *metteur en scène*, ma la sua attitudine per

forme espressive fondate sulla ricchezza della rappresentazione era forse inadeguata a *Lo straniero*. Occorreva forse una scrittura più essenziale e spoglia, capace di far vedere senza mostrare, di alludere all'irrappresentabile. Penso a una forma capace di trovare sul piano dei suoni e delle immagini gli equivalenti della limpida ma enigmatica prosa del romanzo. L'impotenza della scrittura viscontiana mi sembra tutta racchiusa nei frequenti carrelli ottici coi quali cerca invano di avvicinarsi a una materia narrativa che oppone resistenza e resta opaca, impenetrabile. Risultano artificiosi perché non raggiungono lo scopo. Movimenti dello sguardo non funzionali. Non producendo un incremento di conoscenza, appaiono talora immotivati. Brutti perché incapaci di rivelazione.

Trascrivendo solo una parte della complessa dimensione esistenziale descritta nel romanzo, quella permeabile alla rappresentazione, l'adattamento fu in questo caso davvero una *riduzione*. Ne scaturì un film più chiaro sotto il profilo dell'enunciazione, ma più povero di verità. Resta come un anello debole della produzione viscontiana. Manca qui infatti la fertile ambiguità dei suoi grandi film nei quali lo sguardo dell'autore sulle proprie creature, schierandosi contemporaneamente con loro e contro di loro per opposte ragioni, veicola pensieri non univoci.

Rivisto oggi *Lo straniero* è ancora un film denso, ma non intenso. Forse perché manca di quella verità molteplice e ambigua che inquieta. Quella di cui si nutrono la letteratura e il cinema quando dispiegano tutta la loro potenza significante.

---

1. Cfr. sul tema il saggio di Sandro Bernardi, *Prigionieri del paesaggio. Sfondi e volti di "Ossessione"*, «Bianco & Nero», LX, 2, marzo-aprile 1999.

2. Leonardo De Franceschi, *Il film "Lo straniero" di L. Visconti. Dalla pagina allo schermo*, Biblioteca di Bianco & Nero, Roma, 1999.

3. «Cahiers du Cinéma», 189, aprile 1967; in L. De Franceschi, cit., p.135.

4. Anne Cappelle, *Visconti sur Camus*, «Arts et Loisirs»; in L. De Franceschi, cit., p. 26.

5. Stefano Roncoroni (a cura di), *"La caduta degli dei" di Luchino Visconti*, Cappelli, Bologna, 1969, p. 16.

6. Suso Cecchi D'Amico racconta: «Luchino sapeva di avere una forza di persuasione e un fascino enorme, per cui se ne fregava di quello che era scritto nel contratto, convinto com'era che poi avrebbe fatto a modo suo». In L. De Franceschi, cit., p. 18.

7. Anne Cappelle, cit., in L. De Franceschi, cit., pp. 26-27.

8. L. De Franceschi, cit., p. 7.

9. Idem, p. 19.

10. «Cahiers du Cinéma», cit.

11. «Le Monde», 12 febbraio 1971.

12. Anne Cappelle, cit.

13. «Filmcritica», 159-160, agosto-settembre 1965; in L. De Franceschi, cit., p. 21.

14. «L'Espresso», 7 novembre 1965.

15. Stefano Roncoroni, cit., p.16.

16. Cfr. L. De Franceschi, cit., in particolare pp. 98-105.

Dopo la Mostra
Note di fine estate

Vito Zagarrio

Forme e generi

Mi è già capitato di scrivere che il cinema italiano manca di capacità "visionaria", che non è capace di esprimere un'immagine forte, densa, spessa, dove succeda qualcosa in primo piano e sullo sfondo, che provochi un'emozione, che dia profondità di campo e di ideazione, che offra coscienza del mezzo e del suo linguaggio. Il fotogramma – e non l'encefalogramma – del film nazionale è piatto, superficiale, bidimensionale; l'immagine è, mediamente, ininteressante, anche quando lo sforzo narrativo o la tensione morale sono lodevoli. Come ha detto Marco Bellocchio, il cinema italiano, «è tutto lì», non riesce ad andare oltre la superficie, della pellicola e delle cose.

I film italiani di Venezia – e i saldi d'autunno che si sono visti nei suoi dintorni – dimostrano che i cineasti almeno sono coscienti del problema e si misurano con la questione della "forma".

In un festival che ha segnato una *débacle* del cinema italiano dal punto di vista dei risultati visibili (premi, attenzione critica, pubblico), si è però assistito a un modo di produrre e girare cinema non banale, un desiderio diffuso di cercare un'immagine più complessa, con una maggiore maturità della messa in scena e, quindi, di visione e di sguardo sul mondo.

Con *Guardami*, ad esempio, Davide Ferrario tenta di lavorare sulla composizione dell'inquadratura, di dare rilievo e volume a ogni campo, giocando sul fuori fuoco e sul "fuori bolla", su un'immagine a volte "sporca", a volte sin troppo patinata. Tanto che viene il sospetto che questa spasmodica ricerca della forma vada nella direzione di un cinema accattivante, costruito su un *background* di immagini alla moda, condizionate dall'immaginario pubblicitario. Ferrario conferma il talento dimostrato soprattutto con *Tutti giù per terra*, che quell'estetica metteva in gioco in modo parodico e colto; e ribadisce un tentativo di riflettere sullo stesso apparato del cinema, col progetto teorico, sotteso dallo stesso titolo (che evoca, appunto, lo sguardo), e dalla scelta di lavorare sul voyeurismo, materiale (l'indagine metalinguistica sul mondo del porno) e simbolico (la vi-

sione spettatoriale), quello che ha indagato magistralmente Kubrick nel suo ultimo film. «Guardami... guardami...», dice Tom Cruise a Mendy, la prostituta nuda e strafatta, all'inizio di *Eyes Wide Shut*.

Ma Ferrario non è Kubrick, e il progetto, interessante sulla carta e nella patina della pellicola, si mescola poi con una commistione di generi che lo appesantisce, e scivola quindi in un *exploitation film*, un'operazione che ricerca un consenso troppo facile, una lacrima troppo scontata e persino una "legittimazione" ideologica troppo poco credibile. Mi riferisco al melodramma finale: il tumore della protagonista e soprattutto l'amplesso di dubbio gusto sul letto di morte, con un facile rimando a una versione banale della formula di "*eros* e *thanatos*"; e mi riferisco altresì alla gratuita parentesi bosniaca in cui la protagonista fa i conti col padre, volontario di pace nella guerra civile dell'ex Jugoslavia, mescolando dunque una strizzatina d'occhi ai drammi dell'oggi e una ai (melo)drammi edipico-familiari. È forse questa la vera "pornografia" del film, che specula su elementi di sicura presa emotiva. Peccato, perché le immagini di *Guardami* non sono mai banali, usano la tradizione della pubblicità e del videoclip per proporre un universo postmoderno.

Sull'estetica del "fuori bolla" (cioè sull'inquadratura non "classica", decentrata e non in asse rispetto alla macchina da presa), nonché sul tema dell'ambiguo e del doppio, gioca anche *Il dolce rumore della vita*, che rischia sul terreno del linguaggio adottando una grammatica "estrema". Il progetto estetico di Giuseppe Bertolucci è ambizioso: mescola i generi, civetta con l'immagine edulcorata della pubblicità e aggiunge un tocco di teatro dell'assurdo in un film di alto respiro, anche se col rischio di un inevitabile intellettualismo. Conta molto, in questa riflessione attuale sull'immagine filmica, in questa rielaborazione dell'inquadratura (nel cinema italiano dell'ultimo ventennio usualmente piatta e "opaca"), una nuova generazione di direttori della fotografia che ha innestato, nel cinema "nuovo", le proprie diverse esperienze lavorative e le proprie ascendenze culturali. Fabio Cianchetti, ad esempio, che ha collaborato con Bertolucci già dai tempi de *I cammelli*, viene dalla pubblicità, e si vede; ma in questo caso l'abitudine a confezionare un'immagine sempre sorprendente e mai noiosa serve a fondare un progetto estetico e a lanciare l'ipotesi affascinante di un nuovo occhio, sghembo ma seduttivo, sulla realtà contemporanea.

Cianchetti firma anche la fotografia di un altro film, non presente a Venezia ma invece apparso sul mercato nello stesso periodo del festival: *E allora Mambo*, commedia degli equivoci con risvolti nostalgico-generazionali della coppia Bonifaci e Pellegrini (regia di quest'ultimo); film meno banale di quanto potrebbe sembrare in apparenza, non solo per il paesaggio urbano e umano abbastanza inedito, per la freschezza dei volti e della recitazione, e, soprattutto, perché non indulge alla bat-

tuta facile e cerca invece un intreccio da *screwball comedy*, ma anche per i valori luministici e cromatici di una fotografia vivace.

Pure nel caso di *Come te nessuno mai* si vede la mano di un giovane direttore di fotografia come Arnaldo Catinari. Regista a sua volta (col b/n di *Dall'altra parte del mondo*) aveva già firmato, tra gli altri, i due film di Enzo Monteleone *La vera vita di Antonio H.* e *Ormai è fatta!*, segnalandosi per una macchina da presa sempre mobile, spesso a mano e addosso agli attori. Ora si sbizzarrisce nella fotografia colorata ed effettata, dalla temperatura di colore sempre calda del film di Gabriele Muccino, film certamente frizzante e di presa diretta generazionale, pur con qualche scivolata nell'estetica del "carino" e qualche ingenuità di tipo politico-ideologico (poco credibile oggi, ad esempio, lo sgombero della scuola da parte della polizia "fascista"). Muccino conferma il proprio talento nel raccontare in maniera spontanea l'universo giovanile (emerso fin dalla sua opera prima, *Ecco fatto*), ma soprattutto affronta questo tema esposto a molti pericoli (quello dell'ovvietà e della banalità, per primo) con un linguaggio maturo, con una messa in scena "moderna" e trasgressiva rispetto agli stilemi della regia classica. Emozionante, nel film presentato a Venezia, la lunga sequenza dell'occupazione della scuola, dove la mobilità della mdp e il calore della fotografia riflettono bene l'eccitazione e lo stato d'animo "survoltato" dei ragazzi. Per una volta, la fantasia va al potere nel microcosmo della scuola del giovane protagonista, e l'utopia vola sulle ali di una regia vibrante e genuina.

Sulla mobilità della macchina da presa costruisce tutto il suo impianto anche un altro film nelle sale tra fine estate e inizio autunno: si tratta di *Un amore*, prodotto da Gianluca Arcopinto e diretto da Gianluca Maria Tavarelli (già autore di *Portami via*), che si cimenta nella difficile impresa del piano sequenza sistematico. In questo caso sono il direttore della fotografia Pietro Sciortino e Gianni Gebbia, l'operatore *steadicam*, i maggiori responsabili della cifra stilistica del film, che sull'uso quasi ossessivo della *steady* azzarda tutto: una "aestedicam", come mi piace dire del cinema americano contemporaneo, che sfida ovviamente il talento registico. Così che Tavarelli si avventura in movimenti di macchina elaboratissimi e piani sequenza lunghissimi, con trovate di regia notevoli. Ad esempio, in una scena sulla riva del Po, la mdp precede per molti minuti una coppia di amici che dialogano; poi, all'improvviso, si alza in dolly e pare suggerire lo stacco; invece la mdp continua ad alzarsi oltre l'argine, lo scavalca, incrocia un'altra coppia di amiche e ricomincia a precedere questa, sinché le due ragazze non si rincontrano con i due amici maschi, che nel frattempo hanno fanno il giro dall'altra parte. Oppure, nella scena finale, la mdp segue i due protagonisti maggiori (che hanno passato la loro vita a prendersi e a lasciarsi) in un lungo piano sequenza sulla spiaggia, di notte, complicato da un'esplosione di fuochi d'artificio, ripresi senza stacco, a fe-

Giuseppe Sanfelice di Monteforte e Silvio Muccino in *Come te nessuno mai* di Gabriele Muccino

steggiare il nuovo millennio. E infine, quando i due amanti si rincontrano dopo anni di separazione, la *steadicam* li "pedina" con snervante attenzione sulla spiaggia (stavolta diurna), sino a che non scoppia tra di loro una lite di amore-odio, che porta la mdp a seguirli dentro il mare e poi di nuovo a coglierli in un drammatico abbraccio sulla spiaggia. Tavarelli esibisce qui la propria fantasia registica, nella tradizione degli autori più talentuosi. Il suo film è quasi una *zero-story*, una trama quotidiana che ogni spettatore potrebbe aver vissuto e con cui forse si identifica: la storia di due persone, appunto, che si amano per tutta la vita, con un tira e molla di sentimenti e di nevrosi perfettamente riconoscibili nella mappa sentimentale odierna. La regia gioca, anzi, proprio su dialoghi quotidiani e "bassi", su situazioni ricorrenti e familiari senza curarsi di abbassare talora anche la soglia di attenzione. Tanto che a volte la sceneggiatura "si siede". Ma ciò che conta è che questa "storia-zero" viene narrata con un "racconto" filmico adulto, dove l'esibizione della mdp non è narcisistica ma funzionale alla costruzione di un tempo e di uno spazio cinematografici. Un "pedinamento zavattiniano", verrebbe da dire, quotidiano e realistico, rarefatto però da climi borghesi e da una messa in scena più autoriflessiva, dove emergono le capacità attoriali (bravi i due protagonisti Indovina e Gifuni) e dove, insisto, operatore e direttore della fotografia diventano determinanti per un progetto stilistico ed estetico del tutto originale.

Proseguendo in quest'ottica, *Questo è il giardino* di Giovanni Davide Maderna deve molto al "tocco" riconoscibile di Luca Bigazzi e al montaggio di Iacopo Quadri, due "nomi" che fanno ricco un film estremamente

"povero" nei suoi modi di produzione: girato in digitale, basato su pochi ambienti, recitato da giovani, spesso non professionisti, e dalla stessa cosceneggiatrice. Il film di Maderna mi pare importante per varie ragioni: perché dimostra che si può fare cinema con un niente, che si può tentare di fare "poesia" con piccole cose, con gli elementi del privato quotidiano; e perché indica una strada produttiva possibile: la tecnologia del digitale, infatti, permette oggi di avventurarsi nell'autoproduzione grazie al basso costo. Già, più di un decennio fa, Francis Ford Coppola diceva che l'introduzione dei mezzi leggeri avrebbe permesso a tutti di fare un film, e che quel che contava erano il talento e le cose da dire; forse quella previsione si sta ora realizzando.

Maderna rinuncia all'epica generazionale di Muccino e punta invece sull'atmosfera, su una recitazione più sottile, su un'ambiguità e complessità dei personaggi. Dove Muccino sceglie volutamente lo stereotipo giovanile, Maderna opta invece per psicologie inedite come i retroterra sociali e ideologici che le esprimono; e, così facendo, coglie delle *nuances* interessanti, dei dettagli impalpabili. Cinema "minimalista", verrebbe da dire, se l'aggettivo non fosse abusato; diciamo allora meglio cinema "minimo", contro quello che vuole stupire e stordire con la novità e la mobilità; una soluzione diversa, certo, da quella di un Bertolucci e di un Ferrario, un'alternativa alla ricerca sull'immagine, che risulta densa pur optando per estetiche meno di "tendenza". È un film, quello di Maderna, che punta alla sottrazione (del plot, della luce, del tempo, dei sentimenti) e che riesce a dare non solo un affresco generazionale altrettanto valido di quello di Muccino, ma riesce anche a percepire un malessere trans-generazionale, una più universale malattia del vivere.

Bigazzi firma anche la fotografia di un piccolo ma divertente film presentato a Venezia, il corto di Fabrizio Bentivoglio *Típota*, che esce anche in sala accoppiato a un lungometraggio (il nuovo Kaurismaki). Come *Guardami*, l'esordio alla regia di Bentivoglio è una riflessione sulla macchina-cinema, sul mezzo stesso, che viene esibito in maniera ironica quasi con uno sberleffo surreale. L'idea degli sfollati extracomunitari, che si trovano a interagire con un set cinematografico, a tratti divenuto per loro la vita reale, è bella, e merita forse uno sviluppo ulteriore, da lungometraggio; notevole anche l'ultima inquadratura – un po' alla Kusturica – in cui i profughi navigano sul fiume a bordo di un letto matrimoniale adattato a barca per l'occasione. È un *divertissement* con cui Bentivoglio presenta un biglietto da visita delle sue potenzialità d'autore, e che gli permette di mettere in scena con una gomitatina d'ammiccamento i volti a lui cari: Valeria Golino (con lo stesso Bentivoglio nel ruolo dei protagonisti del film che si sta girando), il regista Silvio Soldini, e lo stesso Luca Bigazzi, in una "messa in abisso" di cinema dentro il cinema un po' parodica e dissacrante.

Fa i conti con la "forma" anche *Autunno* dell'esordiente Nina di

Majo, che fissa (a differenza di altri suoi colleghi, come si è visto) la mdp in uno schema di racconto classico e rigido, ma poi inventa all'interno di questa struttura bloccata mille piccole soluzioni registiche. Il pregio di *Autunno* sta però più nella costruzione dei personaggi (ottimo quello di Costanza, interpretato dalla stessa autrice) che nella loro messa in scena. *Autunno* cita nel titolo Ungaretti e richiama spesso Dostoevskij, ma a me viene in mente un'altra donna nell'"autunno" dei sentimenti, un po' congelata come la pur simpatica Costanza del film della di Majo: la protagonista di *Giulia in ottobre* di Soldini.

Interessante è la proposta estetica di Zanasi, che costruisce *A domani* su un doppio registro: da un lato una sorta di "docu-drama", dalla presa diretta sporca e dalle immagini quasi "rubate" dalla realtà; dall'altro un livello simbolico alto: come le scene iniziale e finale (i ragazzi che corrono in tondo, intorno a un albero), le quali rimandano alla metafora di un "girare a vuoto" che sottende tutto il film; o come la scena del go-kart che fila veloce, in soggettiva e in oggettiva, sotto i portici di Bologna. *A domani* adotta una presa diretta sui sentimenti di un universo inedito come quello degli adolescenti di oggi, e lo fa con un linguaggio adeguato: tagli rapidi, montaggio a volte "sporco", recitazione approssimativa ma genuina, attori non professionisti – almeno tra i ragazzi –, suono non artefatto, fotografia realistica e poco luminosa. Ne viene fuori un mondo inerte e assente, corrispondente alla sua messa in scena, che però, nelle intenzioni di Zanasi, ambisce a diventare, nella sua bassa quotidianità, alta. Peccato che il progetto finisca un po' con l'abortire e che *A domani* resti un film incompiuto e irrisolto, dove la sottrazione delle passioni dei protagonisti finisce col sottrarre anche le emozioni dello spettatore, lasciando un impianto intelligente ma devitalizzato.

Il film di Zanasi, comunque, ha un altro motivo di interesse, che accomuna vari film dello scorcio di stagione: l'uso del dialetto e dell'accento, il "paesaggio" urbano dentro cui le figure dei giovani protagonisti si muovono, la scelta di un regionalismo possibilmente non stereotipo né folclorico.

Paesaggi e Storia

Mentre, infatti, il cinema più commerciale punta come al solito su un'Italia regionale bassamente "nazional-popolare", fatta di accenti ridicoli e di macchiette stereotipate (si veda l'ultimo *Tifosi* di Neri Parenti, tentativo di unificazione italiana all'insegna del calcio, collante immaginario, e delle tipologie più ovvie del localismo), c'è un altro cinema che pesca in un immaginario legato ad aree antropologicamente definite e nuove rispetto al passato.

Non c'è solo la Roma del cinema e dei cinematografari, qui presente nel film di Muccino. C'è la Torino di Tavarelli, ad esempio, c'è la Milano "soldiniana" di Maderna, c'è la Napoli inconsueta della di Majo e di Tonino

Wilson Saba e Stefania Rivi in *A domani* di Gianni Zanasi

De Bernardi (con *Appassionate*), la invece consueta Palermo di Ciprì e Maresco (*Enzo, domani a Palermo!*), e c'è persino il paesaggio norditalico in cui si rifugia la protagonista di Ferrario. Ma domina soprattutto Bologna, con i suoi nuovi miti giovanilistici: il Motor Show di Zanasi, le feste a base di marijuana di *E allora mambo*, persino il DAMS descritto nell'esile commedia di Riccardo Milani (anch'essa nelle sale alla fine dell'estate) *La guerra degli Anto'*. In quest'ultimo (secondo film di Milani dopo *Auguri professore*) c'è non solo la Bologna studentesca e sinistrorsa, ma anche e soprattutto la provincia abruzzese, i dintorni di Pescara, un Sud narrato con pesanti stereotipi folclorici: è infatti la storia di quattro punk locali (tutti e quattro si chiamano Antonio) che cercano di trasgredire alle convenzioni della provincia, e lo fanno a modo loro: chi emigra nella "metropoli" bolognese – appunto al DAMS – o addirittura nella mitica Amsterdam degli spinelli e delle prostitute, chi resta a combattere una sorda guerra contro le ipocrisie borghesi. Nonostante sia tratto da un romanzo di Silvia Ballestra e cosceneggiato da Sandro Petraglia e dallo scrittore Domenico Starnone, il film resta, però, prigioniero del suo immaginario provinciale e persino dei suoi accenti (l'ossessivo abruzzese risulta alla fine insopportabile). Un motivo di interesse, semmai, sta nel tentativo di ripercorrere, attraverso gli stereotipi della provincia, un pezzo di storia d'Italia: il film di Milani, infatti, è ambientato tra fine degli anni '80 e inizio dei '90 e offre lo spunto per un rimando alla Storia, che fa capolino dai monitor televisivi: come nel caso della guerra del Golfo, le cui immagini, note e altrettanto stereotipe, si mescolano in un grande Immaginario Elettronico a quelle – ricostruite nella fiction – di *Chi*

l'ha visto?, programma, evidentemente, ormai "storico".

La Storia politica fa da sfondo alla "storia" sentimentale dei due protagonisti in *Un amore*, contrappuntandone le vicende dall'inizio degli anni '80 a oggi, in una sorta di controcanto generale agli eventi "minimi" del rapporto interpersonale. E anche nel film di Muccino la Storia è presente, ma con un vezzo il regista ce la risolve soprattutto nei titoli di testa: in un montaggio di voci registrate, il sonoro ci accompagna dal caso Moro giù giù sino alla vittoria dell'Ulivo. Ma si percepisce comunque un contesto sociale dietro alle "occupazioni" dei ragazzi di *Come te nessuno mai* (l'occupazione della scuola e le pre-occupazioni quotidiane, conflitti familiari ed educazioni sentimentali): c'è la storia di più generazioni, quella del 2000, quella del Sessantotto e, in controluce, anche quella del Dopoguerra («I fascisti del nonno erano più fascisti dei tuoi!», urla il ragazzino protagonista al padre che gli ostenta la maggiore politicità della propria generazione).

In *Un uomo perbene*, invece, la Storia è un poco ridotta a fiction televisiva, a *instant movie*, a film-denuncia che rinuncia, però, a ogni ambizione di forma. Nonostante l'ottima recitazione degli attori (segnalo su tutti, oltre al protagonista Michele Placido, un bravissimo Leo Gullotta, eccellente caratterista e coprotagonista del cinema italiano), il film è ben lontano dai film cosiddetti "civili" degli anni '60 e '70, ed è anche lontano da opere precedenti dello stesso Zaccaro, come l'intenso *Il carniere*, dove una tragica Serajevo faceva emergere una Storia davvero incombente.

Come si vede, ci sono molti fili rossi e molti collanti "generazionali" che uniscono i film di questo scampolo di stagione tra Venezia e dintorni: la manipolazione e la commistione dei generi (il melodramma familiare e il film-teatro in Bertolucci, il melodramma e l'erotico in Ferrario, melodramma, sceneggiata, teatro di strada e tragedia classica in De Bernardi, commedia hollywoodiana in Pellegrini, commedia giovanilistica con risvolti amari negli altri film che ho citato), il ricorso al metalinguaggio (Ferrario, Bertolucci, Bentivoglio ma in parte anche Milani), la presenza della Storia (Muccino, Milani, Zaccaro, Tavarelli), l'interesse per l'universo adolescenziale (Muccino, Milani, Maderna, Tavarelli, Pellegrini), il desiderio di restare attaccati e misurarsi con le proprie radici, recuperando aree geografiche che riflettono mutati modelli produttivi: ad esempio la pratica di produzione del gruppo napoletano che permette a Magliulo di produrre il film della di Majo, oppure l'incrocio e la collaborazione tra gruppi localizzati – la stessa di Majo finisce col risultare tramite tra Moretti e Martone ecc.

Ma è soprattutto la voglia di rischiare sul piano estetico quella che rappresenta, mi pare, la novità. Con tutte le irrisoluzioni e le incompletezze, con tutti i limiti e a volte le presunzioni, il cinema italiano sta facendo i conti con il problema del linguaggio, della forma, dello stile. I progetti stilistici possono essere discutibili e talvolta falliscono, ma sono progetti che indicano una strada (o più strade) da percorrere.

Cedola di commissione libraria

NON AFFRANCARE
Francatura ordinaria
a carico del destinatario
da addebitarsi sul conto
di credito speciale n. 334
presso l'Ufficio Postale
di Venezia C.P. (Aut. Dir.
Prov. P.T. di Venezia n.
44242/3/11 del 29.12.83)

Marsilio Editori s.p.a.
Marittima - Fabbricato 205
30135 Venezia
ITALY

Garanzia di riservatezza, informativa ex articolo 10. Legge 675/96

I suoi dati personali sono trattati in forma automatizzata al solo fine di prestare il servizio in oggetto che comprende, a sua discrezione, l'offerta di prodotti e servizi di *Bianco & Nero*, con modalità strettamente necessarie a tale scopo. Il conferimento dei dati è facoltativo: in mancanza, tuttavia, non potremo dar conto del servizio. I dati non saranno divulgati.

Guarantee of Privacy. Ref. article 10. Italian Law 675/96

Personal information supplied for the purposes of a subscritpion to *Bianco & Nero* will be added to our data bank for the exclusive use of the publisher Marsilio. While you are not obliged to provide this information, Marsilio can not guarantee its services if this consent is not given.

Nel numero precedente è stato omesso per errore il nome del traduttore degli scritti di Buñuel, Paolo Tanganelli.
Il saggio di Aldo Bernardini sulla Film Artistica "Gloria", previsto per questo numero, comparirà nel prossimo.
Ce ne scusiamo con gli autori e i lettori.

Cognome, nome / Surname, name

Indirizzo / Address

Cap / Postcode Città / City

Stato / Country Tel. / Phone

Bianco & Nero

☐ Desidero prenotare n. .... abbonamento/i per un anno (4 numeri + 1 numero doppio):
L.80.000 - Euro 41,32 (Italia), L.100.000 - Euro 51,65 (Europa), L.120.000 - Euro 61,97 (altrove)

☐ Please send me n. .... annual (4 issues + 1 double issue) subscription/s:
L.80.000 - Euro 41,32 (Italy), L.100.000 - Euro 51,65 (Europe), L.120.000 - Euro 61,97 (elsewhere)

Forma di pagamento / Payment

☐ Unisco assegno bancario / I enclose a cheque

☐ Spedite contrassegno / Please forward C.O.D.

☐ Ho versato sul vostro c/c postale n. 222307 / I have utilised Italian Post Office account n. 222307

☐ Autorizzo pagamento con carta di credito / I authorise you to charge my: ☐ American Express ☐ Visa ☐ Carta Si

n. scadenza / expiry date

☐ Inviate fattura (solo per enti e istituzioni) / Invoice for Companies and Public Bodies only

Data / Date Firma / Signature

Sped. in abb. post. 45% art. 2 Comma 20/B Legge 662/96 Filiale di Padova

Distribuzione
Marsilio

ISBN 88-317-7258-9

9 788831 772587

L. 20.000 € 10,33